cinema

nr 1

ANUL IV (37)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREȘTI — IANUARIE — 1966



ci
ne
ma
nr 1
ANUL IV (37)
revistă lunară
de cultură
cinematografică

SUMAR

„Ne preocupă un succes de natură fundamentală“ — interviu cu prof. dr. Mihnea Gheorghiu .... pag. 1

RAIDUL-ANCHETĂ AL REVISTEI „CINEMA“
La ordinea zilei: *ACTORUL* — răspund: **Ștefan Ciobotărașu, Victor Iliu, Ion Popescu Gopo, Marga Barbu, Irina Petrescu, Ana Szeles, Ion Besoiu, Toma Caragiu, Dinu Cocea, George Constantin, Mircea Mureșan, Amza Pellea, Geo Saizescu** 2

CRONICA
Duminică la ora 6 și întîlnirea cu muza a 10-a — de **Valerian Sava** 6
Imaginea — de **Ion Frunzetti** 8
Coloana sonoră — de **Ada Brumaru** 9
Șah la rege — de **Călin Căliman** 10

PRIM PLAN
Cristea Avram — de **Emil Nicolau** 11

CORESPONDENȚĂ
Giulietta Masina — de **Enrico Rossetti** 12
Un monolog cinematografic — de **Lech Pijanowski** 14
Un eveniment: Sesiunea ASIFA — 14

FILMUL — ARTA CONTEMPORANĂ
Al. Mirodan: Cu obiectivitate — de **Eva Sîrbu** 15

ȘANTIER
„Meandre“ — de **Al. C.** 16
Misterioasa și lucida Marina Vlady — de **Maria Aldea** 16
Cine sînt eroii *„Tunelului“*? — de **M. Leonida** 17

FESTIVALURI
Leipzig '65 — de **Mircea Mohor** 19
Un scurt metraj reportericesc despre o mare discuție — de **Virgil Calotescu** 20
Nu ucideți vedetele — de **J. V. Cottom** 20
Consolări și decepții pariziene — de **Mariana Pîrvulescu** 21

TRECUT DE 80 DE ANI DAR MEREU ACTIV
Francis X. Bushman — de **Jerzy Toeplitz** 22

CRONICA FILMULUI STRĂIN
Un film despre dispariția copilăriei *(Gustul mierii)* — de **Nina Cassian** 24
Vizita sau răzbunarea bătrînei doamne *(Vizita)* — de **Mircea Alexandrescu** 24
Trăiască viața la țară *(Escrocii la mînăstire)* — de **M. A.** 25
Consumînd cu voluptate lacrimile *(Femeia în halat)* — de **Adina Darian** 25
Din nou universul copilăriei *(Copiii îndrăzneți)* — de **Jean Moraru** 26
Eroismul — incognito *(Șașa)* — de **Al. Crețulescu** 26
Miezul sau coaja? *(Trageți în Stanislas)* — de **I. M.** 26
Trei argumente pentru o sugestie *(Ultimul miliardar)* — de **Alice Mănoiu** 27

CRONICA DOCUMENTARULUI
Expresia faptului real — de **Ana Maria Narti** 28

TELECRONICA
Goethe despre televiziune — de **Valentin Silvestru** 29

CRONICA ANIMAȚIEI
A 7-a artă bis — de **Iulian Mereuță** 30

DIALOG 30

UN ANIMATOR AL CĂRȚII DE FILM
Pierre Seghers la redacția noastră — de **Ileana Vulpescu** 31

CRONICA CINEMATECII
Spectacole de arhivă — de **D.I. Suchianu** 32

MERIDIANE, INFORMAȚII, SECVENȚE



Margareta Pîslaru își face debutul cinematografic în coproducția româno-sovietică — Tunelul



Actorul Claude Rich, protagonist al coproducției româno-franceze Steaua fără nume.

(Coperțile I și IV: foto A. Mihailopol)

Epopeea națională, închinată de cinematografia românească marilor momente ale luptei poporului nostru pentru libertate, se îmbogățește cu o nouă creație de prestigiu: filmul Răscoala, realizat de studioul „București“, în regia lui Mircea Mureșan, cu un scenariu de Petre Sălcudeanu, după opera lui Liviu Rebreanu.



Cinematografia noastră a intrat nu numai într-un nou an al creației sale ci, pe cît se pare, într-o fază nouă a dezvoltării ei. Ne-am adresat tovarășului Mihnea Gheorghiu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, cu rugămintea de a ne vorbi despre unele aspecte legate de acest impuls produs pe tărîmul cinematografiei românești, solicitîndu-i răspunsul la cîteva întrebări.

— Cum apreciați perspectivele pe 1966 ale cinematografiei noastre și care sînt după opinia dvs. elementele noi ce vor îmbogăți manifestările ei?

— Există, în industria mondială a filmului, ca în toate ramurile de producție industrială, perioade de prosperitate mai mult sau mai puțin durabile. Într-o țară socialistă ca a noastră, arta și tehnica filmului capătă asupra ramurii industriale o vădită și explicabilă prioritate, orice film înfățișîndu-se ca un *produs unicat* și care trebuie dirijat ca atare.

Noul cincinal privește producția națională de filme din perspectiva unor poziții în sfîrșit dobîndite: un plan de muncă întemeiat pe principiul fluxului creației, o mai bună pregătire profesională din partea regizorilor noștri și mai multe idei, precum și o preocupare mai concretă pentru ameliorarea, în toate privințele, a bazei tehnice.

Grupajul filmelor de actualitate, epopeea cinematografică națională, progresele filmului științific și perspectivele noi ale celui de animație, Cinemateca și Centrul de documentare cinematografică, ne adaugă, zilnic, griji și satisfacții necunoscute altădată.

— În cadrul măsurilor luate în vederea ridicării nivelului artei noastre cinematografice, vă rugăm să ne vorbiți despre una din preocupările importante: atragerea scriitorilor în cîmpul acestei arte, pentru dobîndirea unor scenarii de calitate.

— Un număr tot mai mare de scriitori sînt atrași de cine-

„N
u
d
fu

matogra
comun
țările cu
Prime
pînă nu
limbaj
presupu
care apr
noștri,
studiour
să ne pr
problem
— Ce
material
— Ace



„Ne preocupă un succes de natură fundamentală“

Interviu cu prof. dr. MIHNEA GHEORGHIU, vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

matografie: acesta e un fenomen propriu dezvoltării în comun a filmului şi literaturii contemporane, în toate ţările cu o producţie cinematografică recunoscută.

Primejdia literaturizării peliculei, existentă şi la noi pînă nu demult, a dispărut. Scriitorii au înţeles acest limbaj nou care li se pretinde şi au constatat că el nu presupune obstacole artistice insurmontabile. Cu o oarecare aproximaţie pot spune că majoritatea scriitorilor noştri, atraşi de „stilul cinematografic“, colaborează cu studiourile. Totuşi problema scenariului de film continuă să ne preocupe şi anul acesta; dar în profesia noastră e o problemă universală.

— Ce măsuri preconizaţi pentru îmbunătăţirea bazei materiale şi creşterea de cadre pentru cinematografie?

— Aceasta e o chestiune cu multiple aspecte, fiindcă pe de o parte elementul uman de maximă tehnicitate este o *rara avis* şi nici nu se produce în bandă rulantă şi, pe de altă parte, ameliorarea reală a bazei materiale a studiourilor noastre de filme intră într-un complex general de măsuri ce se iau azi în vederea introducerii tehnicii noi.

În conformitate cu Directivele Congresului al IX-lea al P.C.R. au fost introduse în planul de stat cîteva obiective principale. O dată cu extensiunea Centrului de producţie „Bucureşti“, se va construi Studioul de filme ştiinţifice şi se va dezvolta baza tehnică a studioului „Anima-Film“, se vor construi noi cinematografe. Avem încă multe de făcut.

— Prezenţa ţării noastre la principalele manifestări cinematografice internaţionale este din ce în ce mai marcată. Ce ne puteţi spune despre perspectivele relaţiilor internaţionale ale ţării noastre pe tărîm cinematografic, atît în privinţa participării la diferite festivaluri cît şi a conlucrării noastre cu alte cinematografii?

— Anul acesta am participat, cu depline drepturi (cu un lung şi cu un scurt metraj) la Festivalul festivalurilor de la Acapulco. A fost prima oară. Unii dintre realizatorii noştri au şi început să se blazeze de premiile internaţionale şi le preferă pe cele, mult disputate, de la Mamaia.

Dar, lăsînd gluma la o parte, e un adevăr în asta. Nu numai prezenţa festivă la o confruntare internaţională e ţelul nostru, ci în primul rînd calitatea reală a producţiei, în lumina sarcinilor ce ne revin în frontul nostru ideologic. Şi e bine că este aşa.

O dată cu planul cinematografiei naţionale de afirmare pe piaţa mondială a filmului, ceea ce ne preocupă e un succes de natură fundamentală care nu se răsplăteşte întotdeauna cu medalii şi diplome.

Vom participa şi pe mai departe la competiţiile internaţionale şi vom realiza noi coproducţii (cu Franţa, Italia, Ungaria) respectînd criteriile calităţii.

RAIDUL-ANCHETĂ AL

la ordinea zilei:

ACTORUL

Discuţiile purtate cu actorii şi regizorii care au răspuns la ancheta noastră privind condiţia actorului de film au avut loc separat, succesiv. Prin tematica şi spiritul lor, opiniile se apropie însă de la sine, se întîlnesc, se completează sau se diferenţiază, compunînd un dialog care, chiar dacă nu are cursivitatea unuia real, exprimă o comunitate de preocupări în direcţia afirmării majore a unei şcoli cinematografice româneşti.

PROLOG

ION POPESCU GOPO: Eu sînt obişnuit ca actorul să fie desenat, „să curgă" din mine. La primul meu contact cu actorul, cu omul viu, m-am mirat că lui îi vine să respire şi să strănute, fără ca eu să mă fi gîndit la asta. Aveam tendinţa de a face din actori nişte păpuşi cărora le-am dat să poarte fie o bombă, fie o lumînare, vrînd să le coordonez pînă şi clipirea, pentru că eu sînt un desenator, cu 24 de imagini pe secundă.

IRINA PETRESCU: E firesc ca actorul să caute să aibă o contribuţie care să fie numai a lui — sensuri, sugestii şi expresii care îi aparţin, datorate unei anumite formaţii, unei cunoaşteri pe care a căpătat-o muncind foarte serios, citind şi văzînd, cunoscînd oameni, medii diferite.

REGIZORUL: Am descoperit ulterior că actorii pot să îmbogăţească ideile şi imaginile noastre şi mi-am dat seama că materia primă a unui film e omul, reprezentat de diferite categorii de creatori. Actorul, această materie primă, a devenit pentru mine cea mai importantă, fiindcă el este purtătorul ideilor noastre către spectator.

ACTRIŢA: Prima dată cînd nu m-am simţit ca un obiect de recuzită — a fost recent, cînd am turnat pentru filmul *Duminică la ora 6*.

REGIZORUL: Noi, regizorii, am avut totdeauna de transmis spectatorilor idei mai mult sau mai puţin interesante. Dar aceste idei au ajuns cu bine la spectatori atunci cînd actorul, care prelua asupra sa tot ceea ce oferă literatura, tehnica şi imaginea cinematografică, a putut să le ducă la destinaţie.

ACTRIŢA: Regizorul poate să-l ajute pe actor să iasă din şabloane, din rezolvările comode şi chiar din neputinţă — dacă îşi cunoaşte materialul cu care lucrează şi-şi calculează efectele în funcţie de datele personale, intime ale actorului — începînd cu detaliile de comportare şi de psihologie — de capacitatea lui de a se emoţiona cînd plouă sau poate numai atunci cînd ninge, de a i se zburli sau nu părul în cap cînd vede un şoarece — dacă regizorul cunoaşte aceste date şi le foloseşte în film.

REGIZORUL: Acum, după ce comunic ideea, aştept întîi propunerile actorilor şi aleg din ele ce mi se pare mai bun. Ei s-au obişnuit cu defectele mele — eu cu calităţile lor.

ACTORII ŞI ROLURILE

AMZA PELLEA: Vreţi să discutăm despre condiţia actorului de film, dar punctul nevralgic rămîne după mine regizorul. Toţi regizorii au citit tratate, au văzut filme, dar filme adevărate fac numai acei regizori care au sensibilitate artistică. Un regizor de film e un mare povestitor şi eu nu cred că un actor se poate afirma fără un astfel de regizor.

IRINA PETRESCU: Pînă cînd n-am lucrat cu Lucian Pintilie, aş fi spus că regizorii sînt de vină că nu avem încă nişte vedete ale ecranului de anvergură internaţională. În esenţă, cred că vina e a scenariilor care nu evidenţiază existenţe reale. Pentru că, din păcate, scenariile noastre nu se bazează pe existenţe umane, ci pe determinări de o maximă generalitate, fără să ajungă la individ, la ceea ce este personal şi emoţionant, la faptul de viaţă banal care e cu certitudine mai semnificativ decît generalităţile. Cred că asta se întîmplă din comoditate.

GEORGE CONSTANTIN: Vă închipuiţi ce efort titanic trebuie să facă toţi — regizori, operatori, actori — ca să scoată ceva dintr-un scenariu, dintr-un rol care nu defineşte un personaj, nu-l particularizează ca tip uman, nu-i justifică traiectoria, nu-i umple vorbele şi tăcerile cu gînduri şi trăiri vii, nuanţate, clipă de clipă. Fără aceasta vraja nu se încheagă, oricîte eforturi mimetice ar încerca actorul. M-a convins *La porţile pămîntului*, unde altminteri lucram cu un regizor talentat şi priceput — Geo Saizescu.

AMZA PELLEA: N-ai ce spune în faţa aparatului, n-ai ce face!

ANA SZELES: Acum joc în filmul *Meandre*. Rolul meu este un rol secundar. N-am început filmul cu



Ion Popescu Gopo



Irina Petrescu



Ion Besoiu

AL REVISTEI „CINEMA“

răspund

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU – artist al poporului, **VICTOR ILIU** – artist emerit, **ION POPESCU GOPO** – artist emerit, **MARGA BARBU, IRINA PETRESCU, ANA SZELES, ION BESOIU, TOMA CARAGIU, DINU COCEA, GEORGE CONSTANTIN, MIRCEA MUREȘAN, AMZA PELLEA, GEO SAIZESCU**



mare bucurie... Nu aveam rol. Era șters... Numai așa, ca să fie cineva lîngă băiat, să fie mai multă culoare. Pe parcurs însă, rolul s-a îmbogățit scenariul s-a modificat.

TOMA CARAGIU: Poate unele modificări în scenarii să fie bune, dar cum ele sînt abundente și divergente, nu permit actorului să construiască un personaj, unitar și legat, de la A la Z. Scenariile noastre nu sînt de altfel niciodată definitive. Unele dintre ele sînt mai degrabă niște pretexte de film, de loc interesante pentru actori și foarte puțin interesante și pentru regizori — și mai și suferă pe parcurs modificări esențiale, uneori totale.

ANA SZELES: Știți, nu-i adevărat ce se spune că poți face creații mari în roluri mici. Poate în teatru să fie valabil, fiindcă acolo te concentrezi asupra momentului. Dar în film, cu roluri mici nu poți, n-ai cum... Eu n-am avut pînă acum decît roluri de mică întindere.

IRINA PETRESCU: Ar fi grozav dacă un scenarist ar îndrăzni să fie interesat de viața unei femei. Nu știu de ce pare mai completă viața unui bărbat. Cred că asta e una din cauzele pentru care nu s-a reușit pînă acum să se lanseze o vedetă, o actriță. Eroina a apărut totdeauna doar cu rolul de parteneră *a lui*.

TOMA CARAGIU: În ceea ce mă privește, am avut posibilitatea să mă întîlnesc cu niște roluri interesante. Nu de mare anvergură, dar totuși, am evoluat, de la 3—4 cuvinte pe care le rosteam în *Poveste sentimentală*, la un rol ca acela din *Cartierul veseliei* — unde am interpretat pe bătrînul comunist Gheorghe Gheorghe. Mi-a părut rău, ce-i drept, că eroul meu a murit la pagina 45 din scenariu—poate că dacă mai trăia pînă pe la pagina 55, s-ar mai fi împlinit...

GEORGE CONSTANTIN: Mi se pare că ar trebui creat un sistem nou, mai activ, de muncă pentru antrenarea și cointeresarea scriitorilor de talent la realizarea scenariilor, după cum cred că s-ar impune mult mai multă exigență în trierea și aprobarea lor.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Mai complexe, mai critice, mai curajoase în ceea ce se spun din punct de vedere etic despre omul contemporan — cam așa mi-aș dori și le-aș dori și altora rolurile viitoare. În societatea noastră există acel dramatism inspirator — fiindcă eroismul însuși prin natura



Amza Pellea

sa, nu se poate produce linear — el naște inevitabil drame; există aspecte care pot să dea de gîndit, în așa fel încît să nu mai realizăm filme care se banalizează ca tangourile.

AMZA PELLEA: Tipul meu preferat de actor este Anthony Quinn: omul care se consumă intens și spontan, în situații dure, cu sentimente puternice — nu în scene care se scurg lent, fără relief. Pentru prima dată în *Haiducii*, am avut de fapt un rol.

MARGA BARBU: În general, prefer personajele bizare și contradictorii, caracteristice lumii citadine, sau un alt tip de roluri — individualitățile explozive.

TOMA CARAGIU: Cu toată modestia, vreau să vă spun că aș fi foarte încîntat să joc un om al zilelor noastre. Am foarte multe lucruri de spus! Un erou profund, interesant, uman, temperamental, violent, cu sevă, așa cum este românul — un om care muncește mult, gîndește mult, iubește, glumește și construiește în acest timp socialismul — aceasta este o realitate. Dați-mi un astfel de rol!

Monologul regizorului despre vedetă

ION POPESCU GOPO: Mie, cînd eram mic, îmi plăcea Tarzan, și noi, în curte, ne jucam de-a Tarzan. Copiii simt nevoia de a avea un model. Acest model îl găseau altădată în basme, iar astăzi îl caută în filme.

Avem cîțiva actori iubiți de spectatori: Colea Răutu, Ștefan Ciobotărașu — care poartă cu ei convingător ideile, mesajul și alții: Iurie Darie, Ion Dichiseanu, Florin Piersic — care sînt simpatizați de public și publicului îi place să-i privească, să-i asculte. Fiecare actor are publicul său. E de datoria cui, ca acest public să fie mărit sau micșorat? În țările cu cinematografii de tradiție, aceasta este o preocupare permanentă a unor specialiști. Există un sistem de publicitate care întreține legătura dintre vedetă și public. Publicului îi place ca despre actorul preferat să cunoască cît mai multe date: cînd s-a născut, cum a lucrat, ce-i place, ce nu-i place, cum se poate face ca să fii ca el. Ce știm noi însă despre Florin Piersic și ce știm despre Belmondo? Precis se știe mai mult despre Belmondo.

Îmi plac aproape toate actrițele noastre. Dar nu-mi plac cum calcă, cum merg; am impresia că au ceva reținut. Ar trebui ca ele să fie, în alură și gust, în pieptănătură și îmbrăcăminte — un model pentru toate femeile, iar atunci cînd apar undeva să fie imitate — ele să promoveze bunul gust, să fie admirate de bărbați și, dacă se poate, chiar de femei. Bunul gust — către mase!

Avem nevoie de vedete pentru filme, care să fie purtătoare ale ideilor, ale intențiilor noastre, să fie iubite de public, să fie modele pentru tineret, să fie mîndria cinematografiei noastre!

Cel mai mare păcat al vedetei este vedetismul. Mai ales cînd se fac presiuni pentru a accepta o vedetă sau cînd hotărîrea în privința distribuțiilor se ia într-un cadru restrîns. Ar fi bine ca publicul să poată fi consultat cumva. Într-un timp, în unele studiouri, existau niște balcoane, un fel de tribune, cu locuri plătite, ca la teatru, de unde publicul putea urmări filmările și putea aprecia cum lucrează regizorul sau actorii.

Și ce mai trebuie? Mai trebuie fotografii, cît mai multe fotografii, în așa fel încît copiii să nu schimbe fotografiile lui Florin Piersic, Iurie Darie și Ion Dichiseanu pe o singură fotografie a lui Belmondo.



Marga Barbu

STUDIOUL ȘI ACTORII

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Avem, în filmele noastre, sclipiri de talent, ici și colo, și în teatre și peste tot, în emisiunile televiziunii bunăoară — figuri interesante, apariții frapante, fete fermecătoare — poate că nu ăsta e aspectul cel mai important, dar e una din condițiile integrate în estetica filmului. Lipsește însă acel spirit viu și mobil de investigație. Cînd se caută ceva, ai impresia că asiști la chinul lui Hamlet.

ION POPESCU GOPO: Chiar în timpul emisiunii „Dialog la distanță", eu am dat un telefon la televiziune și am rugat pe organizatori să comunice fetiței de la Bacău că un regizor vrea să-i facă o probă de film. Nu i-am convins însă pe cei de la televiziune. Cred că și-au spus că nu e cazul să facem din fetița de la Bacău „o vedetă".

ŞTEFAN CIOBOTĂRAŞU: E o aparatură greoaie: pînă se scrie un scenariu, trece un timp de, pînă cînd se aprobă, trece un timp de, pînă cînd se fac probe, trece un timp de... Iar timpul operează fără milă, el alege personalităţile după ceea ce au apucat să facă... Într-un timp de!

ION BESOIU: Anul trecut, Irina Gărdescu a avut succes în filmul lui Francisc Munteanu, *La patru paşi de infinit*. Dar de-abia la doi ani după acest succes ea va mai putea fi văzută pe ecran într-un film nou — *Dacii*.

ION POPESCU GOPO: Un film o dată terminat, regizorii nu se mai văd cu actorii. Dar actorul depinde de regizor şi regizorul e obligat să şi-l apropie. Emil Botta este un actor extraordinar pentru film. Eu l-am folosit în toate filmele mele. Şi sînt convins că lucrînd acum pentru al patrulea film, în *Faust*, el va face o creaţie ieşită din comun. Florin Piersic a jucat şi el în toate filmele mele. În unele n-a fost poate remarcat, fiindcă avea roluri mici — el nu face parte dintre actorii care pretind neapărat roluri de mare întindere. Dar acum un an am putut să îi încredinţez rolul principal din *Harap alb*. Un actor care este de un talent fantastic, dar care trebuie apărat împotriva grotescului, e Puiu Călinescu. O vedetă a teatrului românesc e Mircea Crişan, neutilizat în film. De ce? Şi în teatrul de estradă, şi în teatrul clasic avem actori foarte buni.

AMZA PELLEA: Unii dintre regizorii noştri întocmesc distribuţiile bizuindu-se nu pe cunoaşterea actorilor, a posibilităţilor lor artistice, ci le întocmesc cercetînd probele filmate. Dar ce poate face un actor la o probă?

Ana Szeles

GEORGE CONSTANTIN: M-am întîlnit nu de mult cu un regizor de film care mă văzuse pentru prima dată într-un spectacol. Eu însă făceam teatru de zece ani.

ANA SZELES: Dorinţa mea cea mai mare este să nu stau prea mult degeaba. Sînt gata să aştept oricît şi nici pe platou nu mă plictisesc, cînd se pune lumina, chiar dacă durează ore în şir, dacă ştiu că-mi vine rîndul să filmez. Groaznic e numai cînd simt că nu-mi folosesc puterea, că nu sînt roluri, că nu voi filma.

AMZA PELLEA: La Buftea nu se prea filmează cu încetinitorul, dar se lucrează cu încetinitorul. Apare o idee pe platou, de filmat însă filmezi peste cinci ore.


Ştefan Ciobotăraşu

MIRCEA MUREŞAN: Drama Buftei sînt cadrele medii: oamenii de la traveling, electricienii, maşiniştii...

AMZA PELLEA: Perucheria nu ştie uneori să taie o mustaţă.

GEORGE CONSTANTIN: Am impresia că mulţi oameni din echipele de filmare nu-şi cunosc rolurile. Există la fiecare film un scenograf, o pictoriţă de costume, un macheur-şef, un recuziter — de obicei fiecare din ei cu mai mulţi asistenţi. Mai bine mai puţini şi mai buni! Am văzut cu ochii mei cum tot regizorul trebuie să ţină minte cutare sau cutare detaliu de racord — veşnica problemă a racordurilor, din cauza căreia se produc atîtea întîrzieri şi atîtea discuţii sterile pe platou în loc să se treacă la filmare!

ION BESOIU: Cerinţa aceasta a profesionalizării se pune foarte ascuţit pentru actorii înşişi. Ştiţi că la *Neamul Şoimăreştilor* secvenţe întregi nu s-au mai filmat pentru că actorii nu ştiau să călărească? Şi la Buftea există doar spaţiu pentru antrenamente de tot felul — există un lac, există maşini.

MIRCEA MUREŞAN: La Buftea nu s-a definitivat încă o sală de repetiţii. În toată Buftea, n-ai unde să repeţi cu actorii.

AMZA PELLEA: Eu nu văd un cal trei ani de zile şi apoi sînt chemat să joc într-un film cu cavalcade. Dar un actor de film trebuie să ştie să călărească, să şofeze, trebuie să ştie să se bată... — Te-ai cam îngrăşat, zice regizorul cînd apar la filmare. Şi e adevărat — chiar în unul şi acelaşi film, în *Haiducii*, nefăcînd antrenamente, într-un cadru apar gras „pepene", în alt cadru — slab.

ION BESOIU: Munca actorului de film nu este încă privită ca o profesie — asta mi se pare esenţial de spus. N-ar fi normal ca după ce facem un film, să ne întîlnim, să discutăm, să putem învăţa? Ştiţi că în Asociaţia Cineaştilor nu există o secţie de actori?

AMZA PELLEA: Îi spun directorului, la teatru, că vreau să mă duc la antrenament pentru film şi nu mă lasă, fiindcă noi, ca actori angajaţi ai teatrelor, pasageri prin cinematografie, sîntem precum copiii teribili: „Puştiule, pe cine iubeşti tu mai mult — pe tăticul sau pe mămica?"

ION POPESCU GOPO: Şi de multe ori copilul se împarte în două: lasă capul la teatru şi vine pe picioare la studio. A fi vedetă de film, asta presupune foarte multă muncă, o muncă tenace, conştiincioasă, permanentă, un studiu individual asiduu şi exerciţii sistematice. E interesant de ştiut că Marina Vlady lua lecţii de balet în timp ce filma la Braşov.

ACTORII ŞI PROFESIUNEA LOR

DINU COCEA: Am lucrat ca regizor secund la destul de multe filme — vreo şapte, pînă cînd mi s-a încredinţat *Haiducii* — şi mi-aş îngădui să mă constitui ca reprezentant al „producătorilor". Cred că actorii trebuie să accepte din partea noastră cîteva adevăruri mai amare, fiindcă cinematografia este o industrie şi toţi slujitorii ei trebuie să se integreze unui ritm şi unui stil de lucru diferite de cele din teatru, cu exigenţe profesionale şi etice sporite — chiar dacă pentru aceasta vom violenta puţin obişnuinţele.

GEO SAIZESCU: Unii actori au cam următoarea atitudine: „Mie îmi dai rolul şi eu ţi-l zic". Îşi închipuie că, pentru a lucra în cinematografie, e suficient talentul din naştere şi experienţa din teatru. Învaţă textul şi atît.


Mircea Mureşan

DINU COCEA: Dacă-l învaţă...

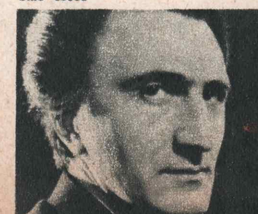
GEO SAIZESCU: N-au obişnuinţa contactului cu obiectele. Eu am tăiat o scenă din *Surîsul*, fiindcă actorul nu ştia să deschidă o umbrelă.

DINU COCEA: Gestica, detaliile mimice, amănuntele care individualizează şi dau culoare rolului şi care trebuie exersate atent pentru o apariţie pe ecran — solicitînd fantezia, experienţa de viaţă proprie a actorului...

GEO SAIZESCU: Dacă îmi spui că ai fost trompetist — cum o spune în filmul meu, *La porţile pămîntului*, — Gheorghe Popovici — cum ţii trompeta în mînă, cum mişti buzele?

DINU COCEA: Există într-adevăr o mişcare specifică a buzelor — am fost trompetist în şcoală şi ştiu — e un fel de deformaţie profesională, un tic cu care trompetistul rămîne marcat şi pentru împrejurările de viaţă cînd nu cîntă. Dacă actorul s-ar fi gîndit, dacă ar fi urmărit vreodată pe trompetiştii dintr-o orchestră, ar fi aflat.

GEO SAIZESCU: N-au curaj, nu sînt îndrăzneţi — nu numai că nu se încumetă să înfrunte un cîine sau un urs, dar nici măcar în detaliile de comportament nu sînt mai degajaţi.

Dinu Cocea



George Constantin

— Eu sufăr de inimă, îmi spunea cutare actor, cînd trebuia să se apropie de un cîine. — Du-te tu!

DINU COCEA: Jean-Pierre Cassel, cînd filma la *Serbările galante*, venea de la 6 dimineaţa pe platou — echipa sosea de-abia la 9 — venea şi sărea de pe o scară, ca să se obişnuiască, fiindcă *el* — actorul e cel care apare pe ecran, prestigiul său e în joc, profesiunea sa.

GEO SAIZESCU: Actriţele — trebuie neapărat să vorbim despre actriţe.

DINU COCEA: Cînd o actriţă talentată iese din institut sau apare în primul film, ea are şi avantajul unei siluete corespunzătoare. Pe la 24 de ani, începe însă să capete proporţii, fizionomia i se schimbă. Marina Vlady are aproape 30 de ani şi poate încă să pară o liceană. Ea ţine însă în fiecare zi la programul de somn de opt ore. Şi aşa procedează toate marile vedete. În revista CINEMA, Betsy Blair mărturisea că, în perioada filmărilor, la 9 seara e în pat — pentru ea nu mai există petreceri de noapte, nu mai există ţigări...

GEO SAIZESCU: Există în schimb sporturile, exerciţiile profesionale. Bette Davis spunea că nici un machior genial nu o poate face pe o actriţă să arate bine într-un cadru dimineaţa, cînd ea s-a culcat la 3 noaptea. Sînt cerinţe severe şi aceste cerinţe se impun actorului multilateral care-şi cultivă atent şi trupul şi spiritul. Cerinţe noi, ale artei moderne care e filmul şi este normal ca ele să nu se împace cu unele obişnuinţe dintr-o anumită tradiţie care nu a aparţinut nici ea vreodată artiştilor autentici.

Monologul actriţei despre şeful de producţie

MARGA BARBU: Sînt răcită, bolnavă de-a binelea. N-am să pot ieşi din casă. Chiar dacă or să vină să mă ia la Buftea, nu ştiu dacă am să mă pot duce... Am fost alaltăieri în pă-

Geo Saizescu


durea Mogoșoaia, pentru *Haiducii*, pe zăpadă, în frig, nouă ore, de la 8 dimineața la 5 seara. De filmat, am avut un singur cadru, cam vreo jumătate de oră... Sînt și răgușită. S-o luăm atunci de la capăt. Au venit cu mașina la 8 dimineața și ne-am dus la machiat, la Buftea. De-acolo — la locul de filmare, unde am stat, în mijlocul pădurii, ca să așteptăm să vină un alt grup electrogen, fiindcă cel care fusese adus era defect — se făcuse prea tîrziu constatarea. N-am avut unde să ne adăpostim — autobuzul nu avea încălzire — era stricat sau așa ceva, și șoferul a lăsat să iasă căldură de la motor în mașină, dar era sufocant — eu n-am putut rezista; am preferat să stau în frig, afară — tocmai ninsese și era frumos în pădure. Besoiu a suportat și a stat înăuntru, în autobuz, dar l-a apucat durerea de ficat... De bufet, nici vorbă, sau să se fi adus ceva de la Buftea, de mîncare... Șef de producție? Nu cred că e cazul să scrieți. Să nu facem un caz din asta, fiindcă nu e o excepție. (Sectorul de transporturi al studioului — responsabil tovarășul Udangiu — a trimis în acea zi la filmare un grup defect, manevrat de un mecanic care nu cunoștea mașina — nota redacției). Sînt șefi de producție buni și alții haotici. Nu știu cum de tocmai celor haotici li se strică mașinile în drum sau n-au mașini destule și atunci te iau de dimineață de-acasă, deși n-ai de filmat decît la prînz. Aduc la prima oră opt actori, la grămadă, cu microbuzul, deși n-au nevoie decît de doi. Și ceea ce te întristează nu sînt peripețiile sau încurcăturile, poate inevitabile și uneori cu oarecare haz, peste care se poate trece, dacă faci puțin apel la simțul umorului, dar întristător e cînd îți dai seama că asemenea întîmplări trădează o anumită atitudine, indolență, lipsă de competență profesională și de înțelegere față de cerințele unei munci așa de dificile cum este aceea a actorului care nu poate apărea oricum în cadru, cu orice dispoziție și indiferent de înfățișare. Există apoi o lipsă totală de preocupare pentru modul cum apar femeile în film. Cînd ai de filmat un plan apropiat și te scoală cu noaptea-n cap, ca să-ți vină rîndul să filmezi la prînz sau chiar mai tîrziu, fiindcă nu știu cum se face că prim-planurile se trag totdeauna ultimele, cînd actorul nu e numai obosit, dar și urît... Se filmează întîi planurile generale. Eu aș cere dreptul actorului de a refuza prim-planurile în condiții neavantajoase. E păcat ca neglijențele și nepăsarea unora să împiedice munca plină de pasiune a unei echipe întregi.

TEATRELE ȘI CINEMATOGRAFIA

TOMA CARAGIU: Ca să putem filma, trebuie să rezistăm la următorul program zilnic: dimineața — repetiție la teatru, seara — spectacol la teatru, iar de filmat să filmăm după miezul nopții și eventual în pauza de prînz, cîteva minute, dacă Buftea n-ar fi așa de departe și am avea timp să ne întoarcem la spectacol.

AMZA PELLEA: Asta cînd ești la un teatru din București sau cînd nu te afli cumva în turneu. Pentru că eu jucam seara la Bacău, călătoream noaptea spre locul de filmare, filmam dimineața, călătoream după-amiaza înapoi la Bacău unde jucam seara din nou și așa mai departe.

TOMA CARAGIU: Astea sînt însă niște premise false, străine creației, fiindcă în aceste condiții actorul nu poate fi decît mișcat ca un obiect în cadru — de ici-colo, fără nici o contribuție proprie. Ce e de făcut? Eu am studiat problema și cred în absoluta necesitate a înființării unui Teatru al actorului de film, un teatru al cinematografiei, organizat cu mijloacele studioului și care să aibă ca angajați pe principalii actori de film.

IRINA PETRESCU: Mi se pare că un teatru al actorului de film n-ar avea perspective. Un asemenea teatru a mai existat și el n-a dat rezultate.

MARGA BARBU: Ideea unui teatru al actorului de film nu e chiar lipsită de sens.

IRINA PETRESCU: Este o iluzie să-ți închipui că cinematografia ar putea să asigure singură condiții artistice suficiente pentru afirmarea unui actor, deși eu însumi am învățat mult jucînd în filme. Dar dacă aș fi nevoită să aleg între un rol din teatru — să zicem o Colombină într-o Commedia dell'arte și oricare rol, oricît de bun, dintr-un film, aș alege fără nici o șovăire teatrul.

TOMA CARAGIU: Teatrul actorului de film ar oferi actorilor posibilitatea ca, în perioadele cînd nu filmează, să interpreteze roluri din cel mai interesant repertoriu modern sau clasic, piese puse în scenă de cei mai talentați regizori, un teatru la care și regizorii de film ar putea să se exerseze în munca cu actorul, pe care n-o cunosc suficient, după cum aici ar putea fi invitați să joace sau să monteze piese actori și regizori străini — cei cu care realizăm coproducțiile și alții.



Toma Caragiu

IRINA PETRESCU: Oricînd ar exista riscul uniformizării distribuțiilor, dacă cinematografia și-ar crea un teatru al său.

TOMA CARAGIU: Sigur că cinematografia nu trebuie să-și propună a avea în teatrul actorului de film totalitatea cadrelor actoricești de care are nevoie. Dar ea își poate asigura nucleul de bază — 35—40 de actori care să-și fi dovedit pe deplin capacitatea, unitatea și posibilitățile lor de a juca în continuare în filme, un corp de ansamblu format din elemente tinere — fete și băieți foarte frumoși, cu un repertoriu compus din piese cu puține personaje și cu 2—3 dubluri la același rol, ceea ce ar garanta corpului actoricesc o mare mobilitate pentru filmări. Ca să nu mai vorbim de interesul spectatorilor care îi cunosc pe actori de pe ecran și ar veni să-i vadă jucînd pe scenă.

MIRCEA MUREȘAN: În alte cinematografii, dacă nu există un teatru al actorului de film, există în schimb un sistem de contracte ale actorilor cu casele producătoare de filme, care asigură continuitatea activității actorilor pe tărîm cinematografic.

Dialog final cu artistul emerit Victor Iliu

— În ce condiții credeți că se poate afirma pe deplin profesia actorului de film?

— O asemenea profesie apare acolo unde există o producție relativ mare de filme. Atunci cînd numărul anual de filme este redus, ești obligat să apelezi la actorii din teatru, fără să-i poți însă folosi nici pe ei în mod constant: filmele fiind puține, apare pericolul monotoniei în distribuții. La începutul noii noastre cinematografii, a existat de altfel un corp de actori ai cinematografiei în cadrul așa-zisului Teatru al actorului de film care s-a desființat tocmai pentru a evita monotonia. Aceasta a avut un efect pozitiv, pentru că un număr mai mare de actori au luat cunoștință cu stilul cinematografic de lucru. Dar grupul actorilor cu experiență cinematografică s-a modificat pe parcurs mereu, din motive de vîrstă, în special.

— Grupul de actori s-a modificat, fără să lase însă în urmă suite de creații de mare anvergură.

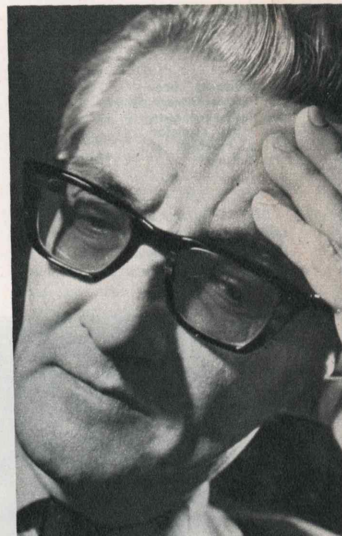
— Oricum am întoarce discuția, ajungem la aceeași problemă: producția mică de filme. Actorii care s-au impus pe ecran realizează cîte 2—3 filme anual, nu unul la 2—3 ani.

— Irina Petrescu n-a făcut decît vreo patru roluri în șapte ani.

— Totuși, unii actori s-au impus în mod deosebit — prin calitățile lor artistice și prin simpatia publicului, ceea ce i-a determinat pe regizori să-i distribuie mai des: Ion Besoiu, care a făcut 3 filme într-un an, Ștefan Ciobotărașu, György Kovacs — care au lucrat și ei simultan la mai multe filme — Irina Petrescu, Ana Szeles. O dată cu mărirea numărului de filme și cu creșterea numărului de actori distribuiți au crescut însă în mod dramatic și complicațiile legate de folosirea actorilor. Nu e vorba numai de solicitarea fizică excesivă, cînd actorul repetă la teatru un rol, interpretează încă un rol sau două și joacă și într-un film. Consecințele artistice sînt cele mai grave, fiindcă interpretului îi e imposibil să trăiască rolul în aceste condiții, mai ales la film, unde nu se turnează cronologic, ci pe sărite, și actorul are nevoie de o deplină asimilare a personajului... Fără a mai vorbi de imensele dificultăți ale producției, datorită imposibilității de a sincroniza programele actorilor, chiar ale celor aflați în aceeași localitate.

— Există propunerea de a se crea din nou un Teatru al actorului de film.

— După părerea mea, ieșirea din această situație nu constă în a crea un corp fix de actori pe lîngă studioul de la Buftea, ci de a determina, de la caz la caz, pe o durată variabilă, perspectivele colaborării cu cinematografia ale unora din actorii solicitați de studiou. Aceasta s-ar putea concretiza în contracte pe jumătate de an, un an, un an și jumătate sau mai mult, care să degaje un număr de actori, în perioadele respective, de obligațiile lor de salariați ai teatrelor, urmînd ca ei să poată eventual juca și în teatru, studioul cedîndu-i în acest scop, în măsura în care o



Victor Iliu

permit filmările. S-ar favoriza astfel continua împrospătare a corpului de actori, după criteriul calității, asigurîndu-se totodată și continuitatea muncii actorilor. Formula despre care vă vorbesc face de altfel de mult obiectul preocupărilor și al unui studiu atent nu numai din partea noastră, a regizorilor, dar și din partea direcției studioului și, în mod deosebit, a conducerii Consiliului Cinematografiei și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

— Ce credeți, în calitate de președinte al Asociației Cineaștilor, despre statutul pe care îl au actorii în ACIN?

— Ne vom strădui să le dăm posibilitatea să-și completeze cunoștințele lor, organizînd, deocamdată în cadrul secției de regie, pînă cînd vom înființa o secție de actori, un program de vizionări și discuții pe marginea propriilor noastre filme și pentru studierea realizărilor unor mari actori — a evoluției lor, semnificative și pilduitoare. De obicei, actorii de mare popularitate au izbucnit — ca să zic așa — pe cerul cinematografiei, cu cîte un mare rol, care le-a fixat profilul de la începutul carierei: Gérard Philipe a rămas pentru noi mereu Fanfan la Tulipe, Giulietta Masina, deși de fiecare dată alta, ne-o amintește totdeauna pe Cabiria, fiindcă afirmarea actorului nu depinde numai de condițiile de lucru și de partitura rolurilor, ci și de personalitatea artistului, de capacitatea lui de a-și descoperi și a-și onora vocația, de a-și manifesta spiritul de selecție și exigența față de sine însuși.

Raid-anchetă realizat de Valerian SAVA

DUMINICĂ LA ORA 6

Sensibilitatea poetului ascuns în regizor tinde să dea un sens liric scenelor (Irina Petrescu și Dan Nuțu). 1

Un decor rece, o ambianță străină parodiază trăirile eroilor. 2

DUMINICĂ LA ORA 6,
o producție a studioului „București"

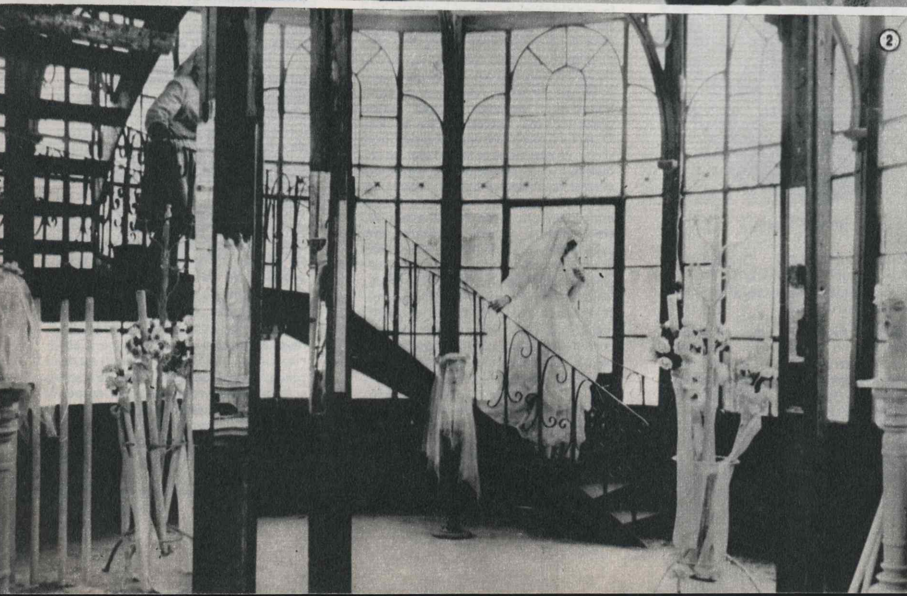
REGIA: Lucian Pintilie.
SCENARIUL: Ion Mihăileanu în colaborare cu Lucian Pintilie.
IMAGINEA: Sergiu Huzum
MUZICA: Radu Căplescu.
DECORURI: Arh. Aureliu Ionescu
INTERPRETEAZĂ: Irina Petrescu, Dan Nuțu, Grațiela Albini, Eugenia Popovici, Dorina Nilă-Bentamar, Eugenia Bosinceanu, Costel Constantinescu, Marcel Ginguleseu, Constantin Cojocaru.

Calitățile și deficiențele filmului *Duminică la ora 6* poartă pregnant semnele unui debut care iese din comun și se impune atenției.

Dincolo de probele certe de sensibilitate și neastîmpăr profesional creator, apte să solicite prin ele însele entuziasmul cinefil, Lucian Pintilie propune de la primul film — deși uneori schițate neelocvent sau impropriu — cîteva teme pe care e de presupus că le vom regăsi, dezvoltate și împlinite, în viitoarele sale realizări cinematografice.

Este mai întîi o afirmare netă a contrastului calitativ dintre două categorii de existențe umane: cele dăruite unei vocații și unor convingeri înalte, marilor idei și marilor pasiuni contemporane și altele, oarecare, abandonate întîmplătorului, efemerului. Contrastul e formulat din prima secvență și devine apoi leit-motiv de-a lungul filmului. Într-o gară, în timpul luptei antifasciste ilegale, un tînăr comunist se pregătește să plece într-o nouă misiune și își revede, cu ochii minții, etapa de viață și de luptă pe care tocmai o încheie. Cu ochii cei adevărați, el privește în acest timp prin fereastra vagonului, ca și cum ar contempla un peisaj neutru — un grup de tineri gălăgioși de pe peron, cuprinși de frenezia viitoarei excursii — figuri fără semne particulare, expresii comune, trăind doar bucuria clipei și satisfacțiile elementare, ca fata care mușcă în neștire dintr-un măr. Întors către lumea sa interioară, eroul nu mai are însă pentru lumea din afară decît o privire rece, absentă. El își rememorează faptele, dialogînd cu sine însuși, fiindcă legătura sa din aparatul de partid căreia i se confesează și care îi dă ultimele indicații înainte de plecare, este un personaj abstract, convențional, creat ca să joace rolul unui alter-ego, interlocutor. Iubita sa și totodată tovarășă de luptă, care apare în retrospecții, duce cu ea aceeași idee a contrastului net și ireconciliabil dintre cele două categorii umane, exprimat cu sagacitate de regizor în scena întoarcerii fetei de la închisoare. Familia eroinei, de cea mai plată condiție mic burgheză, îngemănează caricatural și grotesc dulcegăria cu totala neînțelegere în fața altor preocupări decît domesticile pasiuni: tatăl îngrijorat, dar cu prestanță, gata „să analizeze situația", în timp ce bate resemnat omleta, tot cu prestanță, și mama — avînd totdeauna în mîini, în cap, în vorbe și împrejur oale cu mîncare, sandvișuri cu unt, borcane cu dulceață — un întreg univers eminamente culinar. Chiar și tînărul necunoscut care ia lecții de flaut în familie, martor neașteptat la scena revederii, expune grimasa



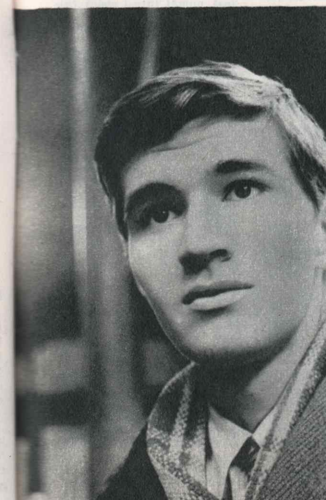


și întîlnirea cu muza a 10-a



Irina Petrescu

Dan Nuțu



de o rară expresivitate ilară a unui cretin congenital, completînd o galerie umană cu care nu pare posibilă nici o comunicare.

Se compune astfel un amestec derutant de planuri și unghiuri de vedere, caracteristic pentru finețea seismografică, simțul de observație și ironia acidă a regizorului. Abținînd-se să devină patetic sau să se indigneze, el aspiră la redarea obiectivă, crudă a situațiilor, cu plinătatea de sugestii a vieții reale. Este o calitate esențială pentru un regizor de film, strălucit exersată în scena balului de cartier la care eroii se întîlnesc: banalitatea „saloanelor" de altădată, cu tangouri sentimentale, cu fete timide pe ring și altele bătrîne și urîte pe margine, cu inevitabila invitație: „— Domnișoarele la bufet!" în pauză și cu frecvente încăierări, provocate aici de apariția unui grup de legionari, la care ochiul regizorului reține mai ales stupiditatea, ieftina insolență, tip fante de mahala cu pistol și diagonală. Eroii — Anca și Radu — se detașează, cu puritatea lor solitară, de acest mediu, prin care trec fără funcționalitate, ca să ilustreze iarăși un contrast.

O altă temă care traversează filmul și-i dictează structura este aceea a neliniștei. Retrospectiva este sincopată, străbătută de tresăriri, de amintiri dureroase nechemate, care întrerup cursivitatea povestirii, aducînd leit-motivele obsesive ale morții iubitei, ale suferinței. Imaginile momentului fatal vin dezordonat în memorie, decolorate, arse parcă de o lumină stridentă, albă, orbitoare, instantanee, iar cele ale suferinței, de pe întortocheatul coridor al camerei de tortură, sînt prelungi, întunecate, înecate în negru — violentînd percepția, față de secvențele narațiunii propriu-zise, în care operatorul Sergiu Huzum lasă albul să lumineze fără ostentație alături de negru intens, într-o imagine în care și griurile strălucesc. Irina Petrescu, în rolul Ancăi, a susținut tema neliniștei concentrate ca un sunet reținut, dar vibrant și acut, mereu mai acut, niciodată frînt. Și alte note — grave, pline, catifelate — se aud acum în jocul ei cu resurse expresive încă nebănuite. Sînt memorabile cadrele de subtilă sugestie lirică și dramatică pe tema neliniștei lucide a luptătorului — unul înfățișînd mîna eroinei, cu degete prelungi, fine, tremătoare, întîrziind pe un grilaj de sîrmă, dincolo de care se simt, intangibile, spațiul liber, lumina; apoi, la sfîrșit, un „cadru în cadru" — eroul văzut din mașina poliției, între ramele ferestrei, cu marea în spate, neputînd să fugă nici înainte nici înapoi, sechestrat în acest cadru fix, ca într-o cușcă fără ieșire care este ecranul însuși.

Dar perspectiva umană în care sînt așezați eroii ni se pare oarecum nefirească, iar criteriile diferențierii valorice a oamenilor prea sumare față de ambițiile de subtilitate ale analizei psihologice.

Închiși ermetic în ei înșiși, lipsiți parcă de antene și de aderențe la lumea din jur care le apare în bloc străină, eroii sînt izolați nu atît de condițiile conspirative ale luptei ilegale cît în virtutea unei neputințe intime, structurale, de a comunica cu semenii. Anca și Radu se află în libertate, nu sînt la început urmăriți de poliție și domiciliază în sînul familiilor, dar lumea înconjurătoare nu prezintă pentru ei nici un interes și singurele lor relații umane firești, deși pur vizuale și neangajante, le prilejuiesc cîteva apariții pitorești de la periferie, niște țigănci pe lîngă care eroii trec o dată ținîndu-se de mînă. Sîntem într-un fel martori ai unui proces de autoclaustrare, motiv pentru care sfîrșitul eroilor apare mai degrabă ca nefericirea unor existențe bizare decît ca sacrificiul eroic și tragic al unor luptători însuflețiți de crezul unui umanism superior.

Duminică la ora 6 a fost gîndit de scenaristul Ion Mihăileanu, în colaborare cu Lucian Pintilie, simplu, linear și simetric — fără să fi reliefat acele date individuale ale unuia sau altuia dintre eroi care, intervenind, le-ar fi putut influența destinul. Ea este interiorizată, el este interiorizat, ea are un aer absent, el are un aer absent; el este uneori morocănos, ea — la fel; ea devine ingenuă, el e atunci ingenuu, ea îl iubește mult, din prima clipă și constant, el — de asemenea. El are simțul umorului și practică de preferință o ironie insinuată discret, ca atunci cînd ies împreună de la bal, caută o farmacie și el o întreabă cu voce dulce, afectată: „Dar dumneata, domnișoară, nu vezi, spune, chiar nu vezi ce scrie acolo, mare, cu litere de-o șchioapă?!" Hazul nu se obține, dar în schimb și ea are simțul umorului și practică de preferință o ironie insinuată discret, ca în aceeași împrejurare cînd îl întreabă cu aceeași voce dulce, scontînd un comic de aceeași factură: „Eu mă mir însă cum reușești dumneata să vezi ce scrie acolo, cu ochiul acela învinețit?!" Se caută, evident, aici tonul simplu, cursivitatea și farmecul vorbirii cotidiene, dar în această operație de finețe, ceva scapă și regizorului și actorilor și intenția nu se valorifică decît parțial. Poate din pricina unui minus de degajare și generozitate, poate din pricina simetriei perfecte a eroilor, amintind păpușile mecanice. Autorii construiesc totuși scene pline de gingășie, dar cu un fel de candoare malițioasă. Radu și Anca probează în joacă niște costume de nuntă la un antreprenor de pompe nupțiale, căruia pare să i se fi extirpat cerebelul. Cei doi practică acum la unison o ironie pe care individul, lipsit de aparatele de percepție comune, nu o realizează. Tema parodiată aici e aceea a nunții, a fericirii. Sensibilitatea poetului ascuns în regizor tinde să dea un sens liric și chiar dramatic parodiei, dar oroarea regizorului față de sentimentalism o aduce pe o linie neutră: parodia nu are vervă, iar valențele poetice ale scenei nu respiră nici ele liber, fiind eludate momentele de suspensie, clipele în care eroii ar fi abandonat jocul și și-ar fi trădat emoția, aspirațiile și slăbiciunile vîrstei lor și ale tuturor vîrstelor.

În sfîrșit, șansa majoră a acestui film era poate o altă temă, rămasă sub formă de schiță — tema întîlnirii, a revelației umane, a marii descoperiri. Există, sub acest raport, două momente cruciale. Mai întîi întîlnirea de la ora 6, care justifică și titlul, cînd eroul descoperă în fata venită la întîlnirea ilegală pe iubita lui — moment expediat printr-un simplu traveling lateral, egal și monoton, reluînd de altfel o mișcare utilizată mai elocvent în alte momente și totuși excesiv, regizorul folosind

DUMINICĂ LA ORA 6

deocamdată aparatul mai mult pentru a urmări eroii de la distanță decît pentru a le analiza reacțiile. A doua întîlnire este întîlnirea cu marea la care eroii au visat împreună, dar la care ajunge unul singur. Acest sens metaforic, intens tragic, este ignorat. Eroul pare să fi uitat cu totul visurile și privește marea cu uluire ușor năucă. În pînzele sale nu mai suflă vîntul nici unei idei, al nici unei dureri, al nici unui sentiment și el își va încheia traiectoria desfigurat de spaima propriei sale singurătăți.

Acesta este însă alt personaj, din alt film, sau adevăratul personaj al acestui film. În ultimele cadre, expresia actorului Dan Nuțu se umanizează, devine mobilă, dinamică, sensibilă la semnalele lumii exterioare. Imaginea însăși este acum tratată în alt stil, respirînd lumina naturală, într-o gamă de griuri stinse și poate acesta este adevăratul stil Pintilie, cu totul despuiat de orice poză sentimentală sau fals dramatică. Alte teme se prefigurează... tardiv — drama însingurării, zbaterea disperată a omului care caută drumul spre oameni, încarcerat între gratiile nevăzute ale unei lumi ostile și ale propriei neputințe. Sînt teme care nu mai au timp să capete rezonanță, fiindcă ele și-ar fi cerut dezvoltate pe parcurs variațiile și nuanțele, definind odiseea personajelor. Tema filmului presupunea luarea mai directă în considerație a preocupărilor majore ale personajelor, a identității lor ideologice și politice. Dar scenariul, în afara coincidenței dintr-o zi de duminică, la o întîlnire ilegală, n-a oferit în acest sens nimic.

Un simplu fapt de viață, o vagă idee, exprimabilă în cîteva rînduri, a fost luată ca și în alte dăți drept scenariul de film care de-abia urma să fie elaborat, ca gen dramatic complex, adus în cîmpul artelor de muza a zecea. Prezentîndu-se de unul singur în fața acestei muze dificile, inabordabilă cu mijloacele tradiționale, regizorul a reușit un impresionant tur de forță, ca un planor decroșat, descriind în aer mișcări inedite și teme de exercițiu. Și muza îi surîde de la primul film. Numai fluxul generos și plin al temelor cu adevărat proprii îl pot purta însă în empireu.

Valerian SAVA

IMAGINEA...

Un leit-motiv plastic al filmului — grilajele de sîrmă.

Cînd Bresson spunea că „filmul nu e un spectacol, ci o grafie", el avea în vedere de bună seamă și posibilitatea stabilirii unei tipologii. De scriiturile diferite ale diferiților realizatori de filme sînt responsabile și obiectivul, mînuit de un operator sau de altul, și creionul celui ce realizează caietul de regie, dar, mai ales, și în cel mai înalt grad, e responsabilă compatibilitatea sau incompatibilitatea acestor doi factori cu scrisul propriu zis, cel al scenaristului. Pentru *Duminică la ora 6*, noul film al lui *Lucian Pintilie*, care se dovedește un regizor cu multe idei, și cu idei cinematografice, constituind pentru privitor o adevărată sărbătoare (ceea ce e mult), grafia face o foarte bună impresie. Poate și pentru că operatorul e excelent: *Sergiu Huzum*, la primul său film artistic de lung metraj, a depășit stadiul la care să poată fi socotit doar „o promisiune": este un artist definit, stăpîn pe mijloacele sale și mînuindu-le cu inteligență, măsură și strălucire chiar, acolo unde e cazul. Scriu această cronică, a imaginii, cu sentimentul de încîntare al grafologului ce descoperă, în felul cum gestul celui ce învîrte pe hîrtie penița lasă urme ce pot fi studiate, trăsăturile certe ale talentului, chiar dacă (sau tocmai pentru că) studiul grafologic nu implică decît organizarea în sistem a observațiilor de ordin *tipologic* permise de *scriitură*, ca urmă materială a gestului uman, și n-are nevoie și de *sensul* acestei scriituri, care poate fi mulțumitor, excelent sau execrabil, pe contul lui exclusiv, lăsînd grafia să se desfășoare de asemenea pe cont propriu, din păcate.

Pretextul pe care scenariul filmului *Duminică la ora 6* îl oferă regizorului pentru a-și pune în valoare marile calități, n-ar trebui să ne lase, așadar, indiferenți, dat fiindcă grafia asta nu se desfășoară niciodată în gol, ci se mulează pe niște sensuri. Se poate scrie însă pe pergament, cu litere artistice, și artistic paginate, o fabulă de Vasile Militaru, care, la concursul de scriitură să ia premiu, după cum „Luceafărul" lui Eminescu, scris de un prost caligraf, nu ne miră de fel să și cadă la proba de selecție, înainte de intrarea în concurs. Idealul ar fi ca scenariile să fie în așa fel scrise, încît ingeniozitatea regizorului, departe de a fi silită să se exerseze în vid, să fie stîrnită de episoadele narațiunii. Dar cum pe acest pămînt idealurile sînt greu de atins, ar fi cuminte să ne restrîngem la rolul de cronicar al imaginii, mulțumind sorții care, specializîndu-ne în plastică, ne-ar permite să ne restrîngem la sensul optic al acestui film, de o mare finețe a gîndirii exprimate vizual. Faptul poate provoca, o dată cu mari satisfacții estetice, regretul că imaginile sînt lipsite de acea organicitate pe care nu le-ar putea-o conferi, în lipsa unității firului narației, înnodat vizibil din bucăți, nici un artificiu. Cea mai splendidă operă de virtuozitate este adesea interpretarea variațiilor, ingenioasă, cu strălucire și vervă, ale unei teme simple. Dar tema *trebuie* să existe sub coloratura picturală a fioriturilor melodiei, ea trebuie să se recunoască tot timpul, să rămînă prezentă, să le dea arhitectură. Din fericire, la acest film evenimentele povestite fac prea mult parte din viața noastră pentru ca substratul tematic să nu stăruie, cu gravitatea lui de orgă, dincolo de limbajul virtuos al executanților scriiturii vizuale. El continuă a rămînea prezent în mintea privitorului, vrăjit doar pe etape mici și trezindu-se mereu din starea de hipnotică incantație, în care-l duce vraja imaginii, ca să înlăture lucid supărătoarea percepție a artificiului, sfîșietor de iluzie. Dacă subiectul filmului e slujit, este pentru că experiența de viață a spectatorului îl cuprinde, nu pentru că el s-a impus ca arhitectură, ca mod de construcție epică. Un băiat se îndrăgostește de o studentă la arhitectură, cunoscută întîmplător într-o seară, la un bal popular, unde intervenția huliganică a unui grup de fasciști l-au obligat să-i ia fetei partea, provocînd o bătaie în lege, filmată mai bine decît credeam că se poate. De aici încolo, idila n-ar avea decît să se desfășoare în voie, pentru că ambii au scăpat teferi și se plac. Dar băiatul e ilegalist și hazardul a vrut ca fata să fie și ea. Eroul e pus în situații dificile, paradoxale, riscante, care-i obligă pe amîndoi să nu primejduiască însăși cauza pe care o slujesc, continuînd să se vadă unul cu altul. Niciunul nu suportă însă interdictul de a se vedea; se întîlnesc, sînt suspectați, urmăriți, fac exact ce nu trebuie făcut cînd ești în situația aceasta, și nu renunță nici la dragoste, nici la datorie. De unde, deznodămîntul, inerent tragic. Însă, mai e necesară etapa cunoașterii exacte a vieții, a epocii descrise, și a surprinderii ei în momentele revelatoare pentru conflictul tragic în care eroii intră, luptînd împotriva unei orînduiri sociale nedrepte și transgresînd legea luptătorului ca să-și trăiască, parcimonios, viața lor, să-și vadă și de fericirea personală, ce ar fi trebuit sacrificată, lucru la care, nedecizîndu-se (vina tragică, *hybris*-ul, e aici această oscilație andromachiană a eroilor între „datorie" și „dragoste"), e clar că vor cădea. Cum însă sensul dramei nu e de la început limpede, căci scenaristul a preferat tehnica împletirii evenimentelor prezente cu cele rememorate, fără o deplină demarcație între secvențele indicativului prezent și cele ale perfectului simplu (care e foarte compus!), cum anumite imagini rămîn *la infinitiv* (adică se vede, de pildă, *parcurgerea* unor scări de către obiectiv, *scoborîrea* la un subsol, *ieșirea* locatarilor în balcoanele unei curți interioare de bloc, dar nu se vede dacă locatarii *ies* chiar acum, sau *au ieșit* cîndva etc.), filmul se dezleagă ca o problemă de cuvinte încrucișate, din împletirea evenimentelor narate orizontal (de la *adineaori* la *acum*) și vertical (de la *acum* la *atunci*). Dacă acest fapt este nou sau nu, nu ne privește. Dacă este spre folosul filmului, e mai puțin important acum, pentru noi, decît întrebarea dacă e spre folosul regiei, în genere valabilă ca demonstrație de posibilități. Imaginea are nevoie de undițe, ca să se lase pescuită. Cu năvodul unei povestiri înfipte bine în toate dimensiunile firești ale existenței noastre și neintervertindu-le în vreun fel, prinzi peștele rar mai puțin sigur. Ca rezultatul să fie de preț, par să spună pescuitorii de imagini rarisime, trebuie masca de scafandru a introspecției și harponul dureros al amintirilor, scormonind într-o conștiință lacerată. Așa au gîndit realizatorii filmului; modernitatea lui vine deci din acest artificiu, în primul rînd, care e optica epicei moderne, de tip Hemingway mai mult decît de tip Joyce, totuși, dar moderne în orice caz.

Care e rolul lui Pintilie aici, nu putem preciza, dar aveam deseori, în decursul vizionării, impresia că *regizorul* e cel care a gîndit filmul, cu foarte cinematografica lui succesiune de imagini, desnodate de orice intenție caligrafică, plate voit, și cu dezinvoltură plate, ca epică, tocmai pentru a realiza un relief dramatic mai intens, drama veridicului celui mai cotidian. (Cotidian însă numai într-o epocă tulbure ca aceea în care e situată acțiunea, greu de ghicit dacă prin 1937—38 sau între 1940—44 — sînt argumente și pentru o datare și pentru cealaltă: legionarii în cămăși verzi circulau pe străzi fie pînă în 1938, cînd dictatura carlistă i-a interzis, fie în cele 3—4 luni de guvernare, între septembrie 1940 și ianuarie 1941, după care iarăși nu mai erau pe străzi în uniformă. Dar faptul că în film *sînt greve*, — lucru devenit imposibil între 1938—1944, din pricina legilor marțiale adoptate de dictatori, ne face să credem că totul se petrecea înainte, de pildă prin 1937 cel mai tîrziu. Așa s-ar părea și după faptul că în film apare, bine garnisită, o măcelărie, — ceea ce n-a mai fost real după restricțiile impuse de război, cînd se dădea carnea pe cartelă, și așa mai departe).

Localizarea temporală a filmului e greu de stabilit din multe cauze, printre care și slaba reconstituire de ordinul arheologiei unor straturi de istorie: jargonul în care vorbesc protagoniștii e al unui strat mult mai apropiat decît o cerea acțiunea, cred. În sfîrșit, toate sînt neimportante, în fond, dacă, independent de localizări, drama *se ține*, în elementele

ei. Dar elementele sînt montate prost: după arestarea fetei, eliberată, ea se comportă ca și cum primejdia de a fi urmărită n-ar exista, cu toate acestea se mută de la părinți într-o mansardă de bloc, unde vin să-i aresteze pe cei doi iubiți detectivii siguranței. Montajul e ingenios. Nu vedem decît o scenă de dragoste, apoi, brusc, pe cei doi îndrăgostiți în camera lor, în prezența unui detectiv doborît, din buzunarul căruia băiatul extrage un revolver, cu care ucide pe al doilea detectiv. Împușcăturile nu atrag pe nimeni și cei doi fug o bună bucată de drum, pe scara de serviciu (cea care apăruse obsedant înainte de a ști noi la ce acțiune se conectează obsesia aceasta!). Într-un parc, fata e împușcată, dar nimeni nu-i culege, și se întorc acasă, ea cu gloanțe în pîntece, după o scenă bine făcută în sine, în care publicul se asigurase că a și murit (atît de în serios putea fi luat jocul Irinei Petrescu, modul temei de conservator: ia mimați dumneavoastră moartea unui împușcat în burtă). Pînă să vină el cu medicul, fata moare. Dar probabil că el nici nu vine, căci altfel nu se explică cum de nu e arestat, de vreme ce cadavrul, acoperit cu jurnale și zăcînd în luminatorul blocului, e păzit de agenți, care nu puteau să nu știe despre tentativa de arestare și despre împușcarea fetei. Dar, scăpat fără să vedem cum, eroul, subtil interpretat de Dan Nuțu, reintră în acțiune, avînd noi misiuni — ceea ce era logic imposibil în situația lui — și întîlnește, ca om de legătură, pe malul mării, la Constanța (unde răposata dorise atîta să ajungă cu el), tot o fată. Procesul substituirii mentale e excelent sugerat de o imagine în care, fericit că-și muiase picioarele în apa mării, băiatul suride fetei, crezute aceeași un moment, ca să-și cenzureze apoi trist zîmbetul, cînd revine la realitatea crudă!...

...Care e și mai crudă decît atîta, pentru că pe ambii îi așteaptă poliția, și-i și prinde, ca din oală, cum era de prevăzut de altfel, de către oricine, în afară de scenarist și de creatura lui cea mai abstractă, o ilegalistă uscată și impersonală, rigidă ca un sfînt bizantin și gramaticală pînă la exasperare, într-o vorbire scriptică, artificială: Grațiela Albini a realizat-o cu echerul, rigla și compasul.

Dialogurile, dorite dialoguri de fiecare zi, aparent plate, fără alt relief decît al rezonanței lor interioare, sînt rostite cum au fost scrise: plat. Ele se dublează doar prin jocul actorilor — ambii protagoniști fiind foarte în rol ca îndrăgostiți și foarte în afara rolului ca ilegaliști — de niște semnificații dramatice. Altfel, auzim rostindu-se „te iubesc" cum se rostește și „ce întrebare e asta?", sau cum se răspunde „o întrebare ca oricare alta!"

De la pregeneric însă, ne și îmbată, obligîndu-ne să stăm cu atenția încordată, metafora unei imagini gîndite de trei mari maeștri ai metaforizării sensurilor ascunse ale clipelor: Lucian Pintilie, care imprimă filmului o dimensiune de poezie, cum numai la Enzo Fabrizi am mai întîlnit, în secvențe descriptive ce par documentar pur, dar își revelează marile potențe emoționale doar prin cumularea lor, Sergiu Huzum, viu ca un Argus și autentic ca o inimă înzestrată cu peliculă de imprimat afectele cele mai ascunse ale sufletelor întîlnite în raza obiectivului, ingenios în cadraje și în mișcarea imaginii, care e ca o șiră a spinării, în plastica cinematografiei, apoi Radu Căplescu, compozitorul, care n-a făcut *muzică*, ci pictură cu sunete, cu adevărat.

Oricîte greșeli de gîndire epică ar avea, lirica filmului îl salvează, și ea e de ordinul unei picturalități, egal susținute de imagine și de muzică, și de ordinul unei atmosfere morale, ce șchioapătă doar cînd nu mai e dragostea actorul principal, în conflictul ei cu o datorie ce nu izbutește să se configureze decît în abstract, ca o *teză*.

Exercițiu excelent pentru digitația virtuoșilor acestora trei, filmul poate avea, pentru cei ce l-au plătit, adică spectatorii pînă în ultima analiză, justificarea poeziei incluse în el, dacă de cea a prozei pe care o urmărește e lipsit. Iar pentru studioul „București" este o garanție că, la un scenariu corespunzător, echipa aceasta va realiza opera mult așteptată. Așa cum e, și tot nu e un film de fiecare zi. Primejdia lui stă însă în faptul că poate fi luat drept un film de duminică, adică festiv, realizat de „amatori", de amatori talentați, care n-au timp însă decît extraprofesional, duminica, să se exerseze.

Ion FRUNZETTI



Noi resurse expresive în jocul Irinei Petrescu — neliniștea concentrată, lucidă

COLOANA SONORĂ...

În filmul regizorului Lucian Pintilie, muzica semnată de Radu Căplescu, sau să spunem mai cuprinzător coloana sonoră, cu tot ce include ea pînă la zgomotele mecanice, este un element constitutiv. Așa l-am simți ca spectator. Vreau să spun prin aceasta că, aproape întotdeauna, imaginea are un corespondent în planul sonorităților, un corespondent și nu o sugestie sau un subtext psihologic; acesta este desigur un rezultat direct al unei anumite preocupări. Pentru muzica unui film există mai multe formule stilistice posibil de adoptat; cea mai comună este crearea unei benzi sonore care să întărească semnificațiile scenariului, îmbogățind și pe parcurs imaginea cu o „expresie" adecvată. Aceasta este o muzică emotivă. Dar aici muzica nu tinde să sugereze nici una din ideile — mari sau trecătoare — ale filmului; compozitorul nu caută expresia muzicală. El creează „planuri sonore", cum spuneam, corespondențe imaginii. Filmul se desfășoară readucînd obsedant unele secvențe: de pildă, tineretul din gară, plecînd la schi, a cărui personalitate este concentrată în figura fetei cu breton care mănîncă nepăsătoare; sau defilarea rapidă în coborîre a etajelor, care dau într-o curte interioară unde, jos, se află ceva. Locatarii privesc într-acolo, dar la ce anume, vom afla abia la sfîrșit; sau culoarul întunecat și pustiu etc. Toate aceste momente au o sonorizare concepută în general în laborator de compozitor, cu colaborarea inginerului de sunet B. Bernfeld. Este vorba deci de o adevărată „compoziție sonoră", înregistrată pe bandă, compoziție aparținînd unui domeniu special al muzicii, creat și experimentat în secolul nostru.

Trebuie spus însă că există și momente în care sînt folosite instrumentele muzicale cu o funcție obișnuită (moartea fetei).

În gară, este vacarm de glasuri și zgomote, definind pregnant locul și atmosfera. În imaginile — alunecînd încremenite — ale celor care privesc în jos, sonorizarea are un efect terifiant; ea își găsește corespondentul abia la sfîrșit în zgomotul infernal al mașinii de cazangerie care intră în funcțiune. Culoarul orizontal are și el o prezență sonoră (se deslușește parcă la un moment dat o frîntură dintr-o piesă pentru pian a lui Liszt), topită în ansamblu.

Valoroasă mi se pare însă această căutare de suprapunere fidelă a planului vizual cu cel auditiv, lucru care ține de imaginația regizorului și a colaboratorilor săi pentru partea sonoră, și mai puțin de scenariu. Această manieră de lucru a unei mari părți din coloana sonoră, cere și ea o reală fantezie de compoziție dublată de o mare abilitate tehnică. Ori cinematografia este cîmpul de artă în care muzica preparată în laborator își găsește, deocamdată, o eficientă justificare a modalității ei specifice. Cîteva filme poloneze ne-au demonstrat aceasta convingător (este cunoscută activitatea intensă a compozitorilor polonezi în domeniul experimentului sonor).

Pentru iubirea pură care se naște între cei doi tineri, compozitorul a ales altceva, o splendidă imagine muzicală: cîntul solitar al unui flaut — de altfel corespunzător unor date ale scenariului — executînd o melodie severă și nobilă, care evocă sensibilitatea etern omenească a muzicii din epoca marelui Bach. Se afirmă din nou acele legături interioare între austeritatea căutată de compozitorii de astăzi și aceea, atît de autentică și de „muzicală", a vechilor maeștri. E firesc că această muzică — încrustată cu abilitate — se potrivește cel mai bine acolo unde este vorba de poezia simțămintelor omenești. În general trebuie spus că ansamblul sonor are o consecvență de stil, care convine imaginii.

A fost nevoie și de unele muzici determinate de acțiune. De pildă, la balul de duminică se cîntă o muzică de dans bine găsită, modernă în epocă. Cumva desprinsă dintr-o realitate mai nouă, mai apropiată de gustul frecvent astăzi, este scena în care cîțiva tineri se amuză, undeva într-un parc. Chitară, „ole-ole" (chiar „cafe au lait"), ceva spaniol care sună mai mult sud-american, în timpul acela? Întrebarea mea nu e un nod căutat în papură, fiindcă popularitatea unei muzici distractive devine unul dintre elementele pregnante de caracterizare a unei anumite epoci; ori mi se pare că toate acestea au căpătat o răspîndire reală abia după război. Și lăsînd la o parte ceea ce am gîndit mai tîrziu, vă spun sincer că în acel moment m-am simțit printre niște tineri care petrec astăzi!

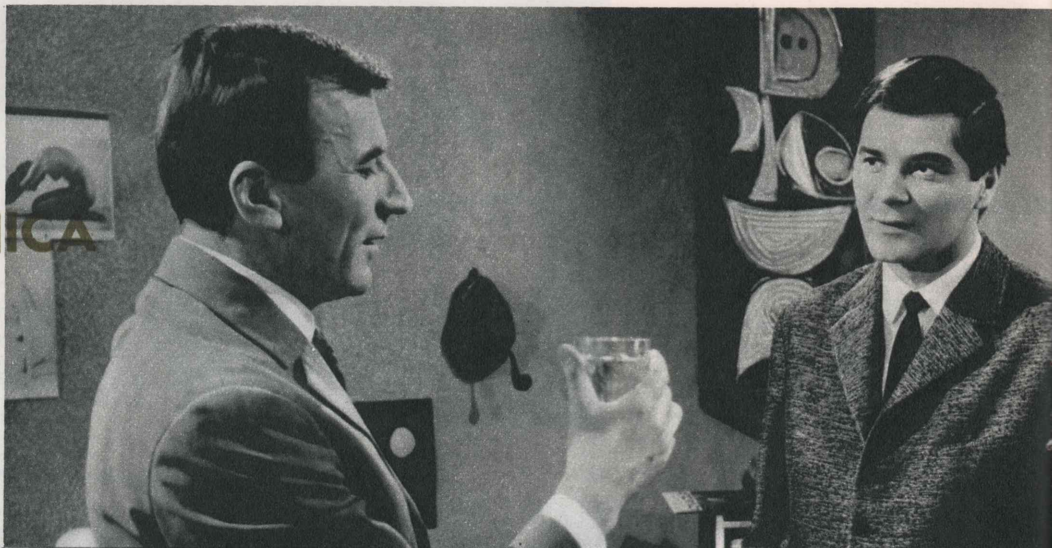
Cam acestea despre o latură a filmului lui Lucian Pintilie; nu pun punct înainte de a menționa una dintre cele mai îmbucurătoare impresii și anume, sonoritatea nuanțată diferit a locurilor diferite în care se mișcă acțiunea, mai ales acea frumoasă și adevărată senzație de aer liber, de liniște care se aude.

ADA BRUMARU

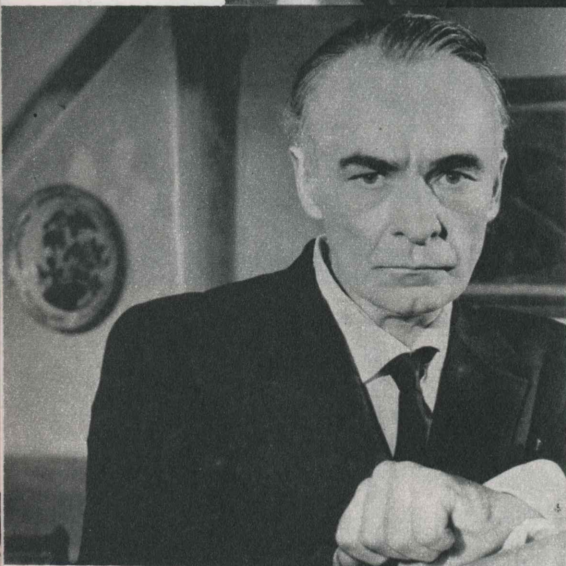
Dincolo de grilaj — lumina, speranța.

Ion Besoiu (în rolul căpitanului de miliție Grigoraș — aici în clișeu, în dreapta) se dovedește și de astă dată un actor cu ferme calități și personalitate artistică.

CRONICA



Emil Botta realizează momente bune în acest film atîta timp cît reprezintă „Fantoma" lui Zaran.



ȘAH LA REGE



Filmul lui Haralambie Boroș aduce cîteva nume noi: Boris Olinescu, cunoscut actor al Teatrului Național din Iași, deține un rol important. Partenera sa în această secvență este Ioana Bîrcă.

ȘAH LA REGE, **o producție a Studioului București.**
REGIA: Haralambie Boroș.
SCENARIUL: Al. Andrițoiu și N. Ștefănescu.
INTERPRETEAZĂ: Emil Botta, Ion Besoiu, Haralambie Boroș, Elena Maria Vitas, Boris Olinescu.

Genul polițist reclamă într-adevăr tactica și strategia jocului de șah. Pionii albi și pionii negri, într-o confruntare dinamică minuțios calculată, duc înainte acțiunea spre mutarea decisivă. Nu o dată genul ne-a sugerat această apropiere posibilă, peliculele exemplare (nu avem în vedere, din păcate, vreuna românească, de altfel genul e tînăr la noi) înfățișîndu-se ca o bine condusă partidă de șah, în care combinațiile albului se succed în mod spectaculos în timp ce negrul se apără la fel de spectaculos, contraatacînd, combinînd la rîndu-i, prelungind la limită inevitabilul (într-adevăr inevitabilul) mat. Metafora jocului de șah este folosită de creatorii celui mai recent film polițist românesc *Șah la rege*, încă din titlu, în niște ligamente ale acțiunii (personajele comentează, dinafară, mersul „partidei" spre șahul decisiv), dar nu este conținută, practic, în desfășurarea forțelor aflate în conflict.

Într-un interviu relativ recent, regizorul filmului, Haralambie Boroș, își mărturisea înclinarea nu spre senzațional ci spre cotidian, în virtutea unor considerații — nu lipsite de interes — care conduceau la ideea că atît escrocii cît și anchetatorii sînt oameni ai străzii, că amestecați în mulțime ei pot trece unii pe lîngă alții fără să li se poată bănui adevăratul caracter, adevărata identitate. „Teoria" rimează cu practica filmului. Aș zice chiar că aplicarea consecventă a acestor opinii determină reușitele filmului și în primul rînd organica integrare a datelor conflictului în contextul vieții contemporane. Scenariul, semnat de Al. Andrițoiu și N. Ștefănescu, croit după un fapt cu antecedente reale, petrecute aievea, are în vedere cerințele verosimilului și — de ce nu? — în majoritatea intențiilor sale el poate fi verosimil. Pe scurt, drama se reduce la urmărirea și demascarea unei bande de falsificatori, care nu se sfiește să ajungă la crime și ai cărei membri se recomandă și se comportă flagrant ca dușmani ai puterii populare. În vîrful piramidei, „regele" bandei, fostul moșier Petre Zaran — care are la activ zeci de acte false de naștere, de vechime în cîmpul muncii, diplome false de studii superioare — duce o existență postumă (notați coeficientul de senzațional al acestei ciudate dar nu imposibile identități) deoarece încă din anul 1945, cînd silit de evenimente a trebuit să dispară, și-a pus o cruce la un ireal căpătîi, continuînd să acționeze, organizat, din umbră. Pornind pe urmele „fantomei" lui Zaran, miliția va parcurge zonele concentrice ale disimulării acestui dușman pînă la descoperirea nucleului.

Dacă povestea filmului are coeficientul necesar de veridicitate, îi lipsește însă cel al atractivității. Existau, în germene, posibilități reale, rămase neexplorate. De la ciudata identitate a falsificatorului și pînă la acțiunile bandei, scenariul avea cîmp larg de fabulație, în spiritul



E

Haralam-
oş aduce
ume noi:
nescu, cu-
tor al Tea-
ţional din
ne un rol
. Partene-
n această
este Ioana

nă (notaţi
al acestei
dentităţi)
,cînd silit
ă dispară,
l căpătîi,
organizat,
nele „fan-
 parcurge
disimulării
scoperirea

are coefi-
icitate, îi
tăţii. Exis-
la ciudata
i şi pînă
rul avea
n spiritul

datelor de conflict, pentru a dinamiza dinlăuntrul ei povestea, pentru a-i da consistenţă ca şi coeficientul de neprevăzut, de surprinzător, cerute de gen. Piesele albe sînt foarte albe, cunoscute ca atare de spectatori şi identificate timpuriu de adversari. Piesele negre sînt foarte negre, cunoscute ca atare de spectatori şi identificate la rîndul lor de adversari. Nu intervin surprize, desfăşurarea filmului capătă doar formal atributele genului şi, ceea ce este şi mai stînjenitor, *Şah la rege* este lipsit de suspense. Film poliţist fără suspense? Realizatorii au sesizat pericolul şi au inventat momente de suspense dar se simte de la o poştă introducerea lor forţată în conflict. Cea mai bună dovadă este că ele puteau lipsi, fără nici o pierdere pentru desfăşurarea acţiunii, dovedindu-şi prin aceasta lipsa de organicitate. Să luăm un singur exemplu, acela scontat dar fals, al spectaculoasei bătăi pe două şi trei fronturi, ce are loc în final. Nu se face prin aceasta un pas înainte în desfăşurarea acţiunii, zarurile fiind aruncate, bătaia furibundă şi frenetică mărginindu-se să ilustreze doar momentul, dar neizbutind decît să complice inutil.

Refuzînd în premisele lui spectaculosul, filmul nu rezistă — şi bine face — tentaţiilor inerente ale acestuia, dar din păcate, realizatorii nu exploatează suficient filonul real, ci supralicitează spectaculosul pe coordonate facile, exterioare datelor conflictuale. „Ideea Aviasanului" — cu toate implicaţiile sale — ni se pare forţată şi naivă. Spectatorul nu va ierta nici alte naivităţi ale peliculei pe care logica însăşi a filmului poliţist nu le poate accepta. Trucul ieftin cu „entorsa" folosit de căpitanul de miliţie Grigoraş pentru a pătrunde în interiorul noii locuinţe a Luciei, scrisoarea şi apoi bijuteria „la vedere" în camera aceluiaşi personaj, riscanta şi nemotivata „ieşire în lume" a lui Zaran sînt numai cîteva exemple. Dacă adăugăm utilizarea ostentativă a unui clişeu încercat al genului (la cimitir foşneşte frunzişul, în Deltă foşneste stufărişul şi aşa mai departe sugerînd „prezenţa omului din umbră"), sau „deformări" profesionale (anchetatorii preferă comutatorului jocul lanternelor pe pereţi, în camera lui Moraru — ucis) avem în faţă alte mici neajunsuri ale filmului. Poate că n-am nota aici, detailat, aceste dovezi ale lipsei de experienţă dacă debutul în gen al regizorului Haralambie Boroş nu ne-ar interesa. Regizorului îi lipseşte afinitatea cu filmul poliţist pe care o are de pildă Vladimir Popescu-Doreanu (şi demonstrată pe un scenariu mai contorsionat decît cel de faţă, *Runda 6*). Regizorului îi lipseşte, poate, şi concizia realizatorilor din *Pisica de mare*, care au lucrat pe un scenariu mai puţin veridic în ansamblul său. Cu toate aceste rezerve, la Haralambie Boroş întrezărim o anume acurateţe (dacă ar fi să notăm ca un fapt pozitiv numai evitarea accentelor grave de prost gust pe care le-au invederat unele producţii de serie ale altor studiouri prin înţelegerea vulgară a spectaculosului), avem senzaţia certă — şi nu simţim nevoia s-o argumentăm — că *Şah la rege* nu este un produs cu totul plafonat şi fără perspective. Cu alte cuvinte, şi preluîndu-i în alt context metafora, avem senzaţia că regizorul a jucat relaxat, că ar fi avut resurse pentru o „partidă de şah" mai abil condusă (poate că aici a minimalizat importanţa teoriei, poate că îi era necesară o mai bună cunoaştere a deschiderilor, poate un studiu mai aprofundat al gambiturilor, poate că n-a efectuat la timp rocadă sau poate că şi-a lăsat o piesă în priză — poate, în ultimă şi primă instanţă, că şi-a subapreciat neavenit adversarul, în contextul de faţă spectatorul) astfel încît deznodămîntul să nu fie un şah oarecare, accidental, ci un mat irefutabil.

Am fi tentaţi să mai semnalăm o carenţă, care atîrnă destul de greu în balanţă: lipsa de omogenitate a echipei de interpreţi. Sînt, în primul rînd, erori de distribuţie: foarte apreciatul Emil Botta, cu bune momente atît timp cît reprezintă „fantoma" lui Zaran, nu mai are, de la un punct, nici o tangenţă cu personajul; lăsînd spectatorului care n-a văzut filmul plăcerea de a-şi imagina personajul într-o scenă de jiujitsu, ne luăm dreptul, cu complicitatea spectatorului avizat, să punem la îndoială eficienţa unei atari distribuiri. Nume noi, destul de multe, pe generic: actori de teatru, la început sau foarte la început de carieră — Dinu Cezar, Silvia Năstase, Boris Olinescu şi alţii, sau prezenţe insolite — Elena Maria Vitas, Pasztor; nu toate aceste debuturi în film sînt însă şi convingătoare, fie pentru că partiturile sînt foarte debile uneori — vezi rolul lui Olinescu — fie pentru că îndrumarea regizorală a fost săracă în sugestii. Din acelaşi motiv (şi din altele), interpretarea unor personaje (mai evident vecina Cici) suferă de diletantism. Foarte trist, postsincronul, în general. Din acest context se desprinde ferm Ion Besoiu (în rolul căpitanului de miliţie), actor multilateral şi talentat, care răspunde cu personalitate artistică solicitărilor textului. Îl secondează Lazăr Vrabie şi, printre mai bunii interpreţi, însuşi Haralambie Boroş, în rolul aparent simpaticului şi „şmecherului" şofer. Colaboratorii regizorului s-au dovedit inspiraţi: scenograful decorator, arh. Liviu Popa (deşi n-a avut probleme deosebite), compozitorul Mircea Istrate (autorul unei partituri aplicate, de factură modernă, fără supralicitări auditive), şi îndeosebi operatorul Gh. Fischer. Imaginea îşi recomandă calităţile mai cu seamă în filmările pe viu (care dau adevăr străzii, acelui cotidian conţinut de care aminteam la început) sau în frumoasa introducere din pregeneric cînd aparatul de filmat cuprinde perspectiva Bucureştiului; jocul de lumini şi umbre este folosit adesea cu discernămînt în sugerări discrete privind natura acţiunii pieselor albe sau negre.

Călin CĂLIMAN

PRIM PLAN



CRISTEA AVRAM

Cristea Avram s-a născut la 28 august 1931, în Bucureşti. După inevitabila şcoală primară, s-a înscris la liceul „Gheorghe Lazăr" pe care l-a absolvit în 1950. Trei ani de zile a urmat cursurile Facultăţii de filozofie. În 1953 este selecţionat pentru echipa artistică a institutului „C. I. Parhon" care urma să ia parte la Festivalul tineretului şi studenţilor de la Bucureşti. Din comisia de selecţionare făceau parte regretaţii actori George Vraca şi Ion Manolescu. Este remarcat şi sfătuit să se înscrie la Institutul de artă teatrală şi cinematografică, secţia Actorie. Cristea Avram ezită. O întîlnire întîmplătoare, pe stradă, cu George Vraca, exact în ajunul examenelor, îl determină să se prezinte totuşi la examen. După absolvirea în 1957 a institutului, trei ani joacă la Teatrul de Stat din Timişoara. În 1960 poate fi văzut pe scena teatrului „C. I. Nottara" din Bucureşti. In film debutează alături de Silvia Popovici în rolul Eugenio Giraldone din Darclée. **Urmează:** Nu vreau să mă-nsor, Anotimpuri şi Harap Alb. **Recent a terminat filmările alături de Marina Vlady în** Steaua fără nume.

— **Rolul de debut în teatru?**
— Horace şi Frédéric din „Invitaţie la castel" de Anouilh.
— **Preferaţi teatrul filmului, sau...**
— Filmul, hotărît filmul.
— **Rolul îndrăgit?**
— Cel nejucat.
— **Actorul?**
— Laurence Olivier, Cerkasov, Anthony Quinn.
— **Regizorul. Sau regizorii?**
— Orson Welles şi...
— **Preferinţele muzicale?**
— De tot felul, cu o înclinaţie către cea clasică, mai ales Bach.
— **Literatură?**
— Multe... Hemingway, Beckett, Tolstoi, Dostoievski şi basmele orientale.
— **Principii de viaţă?**
— Să crezi în adevăr, în muncă şi în... viaţă.
— **Ce recomandaţi tinerilor care doresc să devină actori?**
— Multă seriozitate, multă conştiinciozitate şi la fel de multă putere de renunţare.
— **Ce roluri vă doriţi?**
— Toate, dar mai cu seamă roluri de compoziţie.

Emil NICOLAU

Corespondență din Roma

Giulietta MASINA



„Federico spune că personajele pe care le interpretez îi sînt inspirate de mine, că eu nu sînt doar un simplu chip pentru el, ci adevăratul suflet al filmelor sale".



Prietenii îi zic „vrăbiuță" sau „spiriduș". Îi zic „vrăbiuță" pentru că e măruntă, iar ochii ei rotunzi, larg deschiși au expresia speriată a unei păsărele căzute dintr-un cuib și culese de pe jos de mîinile unui copil. Îi zic „spiriduș" pentru că, după ce își depășește timiditatea, devine veselă, vitală, ciripitoare. Vrea să știe și să afle tot, despre un dans nou ca și despre un joc de cărți, despre televiziune și buna gospodărire a casei, despre afacerile soțului ei și despre multe altele. Gătește miraculos și conduce lucrările de construcție ale noii sale vile la Fregene, o plajă la treizeci de kilometri de Roma. Îi plac Beethoven și Modugno, singurătatea și tovărășia, soarele și ploaia, pisicuța ei Gelsomina și soțul Federico Fellini.

Chiar și acum, după patru ani de absență de pe ecrane, primește scrisori din Japonia și din Finlanda, din Chile și din Australia; într-un dulap din locuința ei de la Roma se aliniază nouăzeci și două de premii culese din toate părțile lumii, în afară de cele două Oscaruri, pe care Fellini le-a dobîndit pentru două filme interpretate de ea, *La Strada* și *Nopțile Cabiriei*; în Statele Unite e mai populară decît Mickey Mouse, iar în Uniunea Sovietică, într-o seară, aflîndu-se la un concert, întreaga orchestră — înainte de a începe să cînte — s-a ridicat în picioare și i-a făcut o plecăciune, așa cum se obișnuia pe timpuri în fața casei domnitoare.

Și cu toate acestea e cît se poate de îndepărtată și străină de ceea ce este o vedetă, o divă. Are mai curînd o înfățișare de om cumsecade, liniștită și cam cenușie, dăruindu-se cu totul casei și familiei. Nu e în stare să „pozeze" și nu-i place să vorbească despre filmele care i-au adus celebritatea. Multă lume a crezut că a părăsit cariera de actriță, după dezamăgirile pricinuite de ultimele filme. La patruzeci de ani, părea oarecum resemnată să trăiască din reflexul celebrității soțului ei și din amintirea trecutelor triumfuri. Dar nu era adevărat. „Nu m-am hotărît niciodată să-mi părăsesc munca. În ce mă privește, intenționez să joc pînă la vîrsta de optzeci de ani", zice Giulietta cu vehemență: „Motivele acestei lungi absențe sînt numeroase și de diferite feluri. Cele două filme pe care le-am turnat în străinătate — cel de la Berlin, cu Duvivier, și cel din Polonia cu Victor Vicas — făceau parte dintr-un contract care prevedea și un al treilea film: *Opera de trei parale*, o nouă reducție cinematografică a piesei lui Bertolt Brecht, un mare spectacol în care trebuiau să figureze Marlon Brando și Marlene Dietrich. Eu urma să interpretez rolul lui Polly. A fost un proiect foarte îndrăgit de mine, vă puteți închipui, și începusem să studiez rolul cu pasiune, ba chiar învățasem și cîntecele în nemțește. Dar filmul nu s-a mai făcut. Și-așa, ba problemele casei, ba lenea, ba deziluzia... Dar, mai ales, un alt motiv mă făcea să rămîn cuminte și liniștită: știam că Fellini pregătește un film cu mine ca interpretă. Asta însemna că urma să-mi fac reintrarea cu un film potrivit cu mine însumi. Firește, îmi place să joc ca actriță, dar nu simt nevoia să joc cu orice preț, să fac un film după altul, fără prea multe posibilități de alegere. E o adevărată trudă să faci unul bun pe an! Cred că secretul popularității anumitor actori americani aflați în fruntea bucatelor de douăzeci, de treizeci de ani, depinde tocmai de faptul că știu să-și dozeze bine aparițiile pe ecran și știu să-și aleagă personajele ce li se potrivesc. Or, să fac un nou film cu Fellini era tocmai idealul: Federico zice întotdeauna că filmele pe care le face cu mine i le inspir chiar eu. În felul acesta urma să fie un personaj nou, nu o reluare a unuia dintre personajele pe care le făcusem populare și pe care inerția și lenea mintală a producătorilor continuau să mi le ofere".

Dar nu credeți că pauza aceasta a fost păgubitoare pentru cariera dumneavoastră? „Nu, nu cred", răspunde Giulietta. „De fapt, cariera mea, așa cum spuneam, are cu totul alte caracteristici. Personajele pe care le-am interpretat au fost totdeauna ieșite din comun. Și-apoi, n-am fost niciodată o frumusețe, nu trebuie să-mi fie

in Roma

optzeci de ani",
vehementă: „Mo-
gi absențe sînt
diferite feluri.
care le-am tur-
te — cel de la
r, și cel din Polo-
as — făceau par-
ct care prevedea
lm: *Opera de trei*
cție cinematogra-
Bertolt Brecht, un
care trebuiau să
rando și Marlene
a să interpretez
fost un proiect
mine, vă puteți
usem să studiez
ba chiar învăța-
nemțește. Dar
făcut. Și-așa, ba
lenea, ba dezi-
ales, un alt motiv
cuminte și li-
Fellini pregătește
interpretă. Asta
să-mi fac rein-
potrivit cu mine
îmi place să joc
simt nevoia să
să fac un film
prea multe posi-
. E o adevărată
bun pe an! Cred
arității anumitor
aflați în fruntea
zeci, de treizeci
tocmai de faptul
eeze bine apari-
știu să-și aleagă
se potrivesc. Or,
cu Fellini era
ederico zice întot-
pe care le face
pir chiar eu. În
să fie un perso-
are a unuia dintre
care le făcusem
e inerția și lenea
torilor continuau

că pauza aceasta
e pentru cariera
„Nu, nu cred",
a. „De fapt, ca-
spuneam, are cu
eristici. Persona-
interpretat au
site din comun.
fost niciodată o
rebuie să-mi fie

teamă de timpul care trece, de un rid în plus pe fața mea".

Cariera ei a început în timpul războiului. Se mutase la Roma, din Romagna unde s-a născut, pentru a frecventa cursurile Universității, facultatea de litere. (Giulietta Masina e una din puținele actrițe licențiate). Dar în ea se dospea de mult pasiunea pentru teatru: în acest scop se atașase de compania Teatrului Universitar din Roma, jucînd în „Gli innamorati" („Îndrăgostiții") lui Goldoni și în „Călătoria cea mare" de Thornton Wilder. Împreună cu ea mai jucau Mastroianni și Anna Proclemer, astăzi una dintre cele mai importante actrițe de proză din Italia. Apoi o mare companie de proză — condusă de Gino Cervi — îi propusese un angajament ca „actriță-tînără", dar contractul urma s-o ducă de jur-împrejurul Italiei, silind-o să-și neglijeze studiile. A preferat de aceea, o propunere mai modestă: de a face parte din compania de teatru comic muzical de la radio. Aici i s-a hotărît nu numai cariera, ci și întreaga viață. De fapt, i s-a încredințat rolul protagonistei într-o serie de emisiuni intitulate „Cico e Pallina", două personaje devenite faimoase în coloanele unui săptămînal de umor, revista „Marc'Aurelio". Părintele celor două personaje, autorul emisiunilor era — ghiciți? — Federico Fellini, care, coborît și el din Romagna la Roma, o ducea de azi pe mîine, scriind bucăți umoristice și făcînd caricaturi. Dar Giulietta nu-l cunoștea încă. L-a cunoscut ceva mai tîrziu, cînd cineva a avut ideea să aducă pe Cico și pe Pallina, pe ecran. Cine ar fi putut-o juca pe Pallina? Cine altă, decît Giulietta Masina! Și i-au prezentat-o lui Fellini. Filmul nu s-a mai făcut, dar curînd după aceea, în octombrie 1943, Giulietta și Federico deveniseră soț și soție.

Zile grele, zile de foame. „Am învățat atunci cum se face o omletă pentru două persoane dintr-un singur ou", își aduce aminte Giulietta. Dar războiul s-a sfîrșit, Fellini a început să se afirme ca scenarist, devenind mîna dreaptă a lui Rossellini. Iar Giulietta a dobîndit primul rol, de figurantă, în *Paisà*, pentru a debuta în sfîrșit, cu un rol de relief, în *Senza pietà (Fără milă)* de Lattuada, care i-a adus premiul criticilor cinematografici, care au socotit-o cea mai bună actriță ne-protagonistă a anului. Era în 1948. Au urmat apoi *Luci del varietà (Luminile varieteului)*, primul film al lui Fellini (semnat în colaborare cu Lattuada) în 1950, *Europa'51*, și în sfîrșit, în 1954, triumful, *La Strada*.

Nu numai Fellini, soțul, a crezut în ea. Giulietta mai păstrează și astăzi, ca pe un fel de talisman, o scrisoare pe care un prozator napolitan, Giuseppe Marotta, o adresase lui Federico cu un an înainte ca acesta s-o desemneze ca protagonistă a primului său film de răsunet. „Aș fi în stare să mizez pe ea chiar și haina pe care o îmbrac", scria Marotta. „Mare actriță, născută pentru cinematograf, ca și Garbo sau Davis, o fată și o artă pe care nu le-a dobîndit în cinematografie, deși sînt foarte înrudite cu cinematograful. Luptă pentru ea, Federico, și să nu roșești impunînd-o cu orice mijloc, întrebuințînd-o în modul cel mai potrivit, și în primul rînd în filmele tale".

„Am nevoie de asemenea injecții de încredere", afirmă actrița. „Întotdeauna am fost nesigură, plină de complexe de inferioritate. Îmi amintesc cînd mi s-a propus să interpretez *Senza pietà*: mi s-ar părea absurd să apar pe ecran alături de atîtea fete înfloritoare, eu care sînt atît de măruntică, pe deasupra și urîțică. Dar poate că tocmai acesta e secretul personajelor mele: ele reprezintă triumful complexelor de inferioritate, reprezintă o omenie lipsită de apărare, cîini pribegi și biete păpuși sparte și uitate".

Și-acum, iat-o din nou pe platou, trepidantă, încordată la maximum pentru a satisface dorințele exigentului și năbădăiosului ei soț. Punctuală și ascultătoare: Fellini i-a adăugat o nouă poreclă, îi zice „soldățelul", plin de admirație pentru rezistența ei nebănuită la oboseală, pentru capacitatea ei de a rămîne pe platou fără să protesteze, chiar și paisprezece, șaisprezece ore în șir.

Personajul ce i s-a încredințat, Giulietta spiridușilor, nu amintește prin nimic de Gelsomina sau de Cabiria, e cu adevărat un personaj nou. Gelsomina era o ființă poetică, aproape o exasperare poetică, în timp ce Giulietta e o femeie comună, înzestrată doar cu o fantezie foarte aprinsă. O femeie oarecare, cu o poveste de dragoste la fel cu a multor altora.

Dar dacă nu seamănă cu Gelsomina sau cu Cabiria, are poate vreo legătură cu Guido din *Opt și jumătate* sau cu vreun alt personaj din acest film, de exemplu cu soția lui Guido?

„Nu, cinstit vorbind, nu mi se pare că Giulietta, ca personaj, este dezvoltarea pe plan ideal a figurii soției lui Guido din *Opt și jumătate*. Și nu este nici cealaltă față a lui Guido, echivalentul feminin al lui Guido, să zicem, sau un aspect inedit al aceleiași crize", răspunde actrița. „Știu, unii au fost ispitiți să sugereze imediat o ecuație: *Opt și jumătate* era criza lui Federico, *Giulietta spiridușilor* e criza Giuliettei. Cred însă că, punînd astfel problema, deviem. Vreau să spun: văzînd totul într-un fel atît de strict autobiografic. Firește, și Giulietta e povestea unei crize umane. Dar a încerca să se stabilească o legătură între cele două personaje, în tre Guido și Giulietta, e hazardat și inutil. Guido era o învolburare de nemulțumiri, de spaime, de îndoieli, de oboseală și de suspiciuni. Această criză, la început limitată, dramatică numai întrucît compromitea voința și capacitatea de muncă a lui Guido, devenea treptat totală, descumpănea pînă la sfîrșit întreaga lui personalitate, o demonta bucată cu bucată. Dimpotrivă, Giulietta e lipsită de acest gust al catastrofei care la Guido absorbea și devasta totul. Giulietta e scufundată într-o stare de nedeslușită uimire și, desigur, dezvăluie o sumă de complexe minore: e un fel de pui de om, care numai formal pare că se adaptează vieții dimprejurul ei. Totuși, ci timpul se adaptează, datorită calității ei celei mai autentice: capacitatea de a iubi. Izvorul ei de viață e numai amoros. Guido era criza inteligenței, Giulietta e suferința vitală, țipată în gura mare, a celui care trăiește numai din dragoste. Drama Giuliettei e reală în dimensiuni ireale, în timp ce Guido suferă în mod ireal în dimensiuni reale. Dar îmi dau seama, acum", adaugă ea, „că termin prin a mă contrazice, termin prin a schița tocmai acea paralelă, a cărei existență o negam la început. Și n-am răspuns dacă în Giulietta există ceva din mine și dintr-o eventuală criză personală. În măsura în care mi se cuvine mie să răspund, trebuie să mărturisesc că în Giulietta și în problemele ei, mă recunosc destul de puțin. Dar, pe de altă parte, Federico spune mereu că personajele pe care le interpretez îi sînt inspirate de mine, că eu nu sînt doar un simplu chip pentru el, ci adevăratul suflet al filmelor sale. Așa că s-ar putea ca Giulietta din film să fie chiar Giulietta, soția lui, așa cum o vede el. O imagine, vă asigur, care nu-mi displace cîtuși de puțin".

Enrico ROSSETTI



„Nu am fost niciodată o frumusețe, nu trebuie să-mi fie teamă de timpul care trece, de un rid în plus pe fața mea".

MERIDIANE



cît timp ești sănătos

La trei ani după debut, Pierre Etaix turnează al treilea film, după *Îndrăgostitul* și *Yoyo*, *Cît timp ești sănătos*. Împreună cu complicele său obișnuit, Jean-Pierre Carrière, Etaix și-a construit noul subiect acumulînd gaguri pe care le-a notat în decursul anilor. Eroul din *Cît timp ești sănătos* este același cu *Îndrăgostitul* și *Yoyo*: un domn firav și timid, care de data asta, însă, are de luptat cu avatarurile vieții moderne.

— Noul meu film va fi și mai puțin vorbăreț decît cele precedente, dar mai burlesc. Chiar din prima scenă, îl vedem pe erou la medic. Pînă la el, doctorul apucase să spună de 33 de ori, celor 33 de pacienți care s-au perindat: „Nu aveți absolut nimic. Puțină oboseală, enervare. E firesc cu viața pe care o ducem. Esențialul este să vă odihniți!" Unul din pacienți, Pierre, va lua prescripția *ad litteram*...

— Cum definiți un comic, Pierre Etaix?

— Un comic? Este un om care cunoaște legile echilibrului, dar care știe în același timp să țină seamă de imponderabilitate.

— Comicul și filmul fac casă bună, după părerea dvs.?

— Cred că cinematograful este modul de expresie cel mai bun pentru comic. La teatru trebuie să fiu guraliv. Or, mie nu-mi place să vorbesc. Evit cît pot dialogurile.



UN EVENIMENT:

Sesiunea ASIFA

Annecy se va muta anul acesta la Mamaia. Faimosul Festival internațional al filmelor de animație va fi de acum încolo organizat după principiile alternanței — un an la Annecy în Franța și un an la noi. Mamaia va fi deci, între 24 și 28 iunie, capitala „Imaginației Omului în slujba Umanității".

La sesiunea Consiliului ASIFA (Asociația internațională a filmului de animație) de la București s-au purtat interesante discuții oficiale și interesante discuții neoficiale. Pe ordinea de zi a lucrărilor au figurat printre altele cererea de adeziune la ASIFA a cineaștilor sovietici, acceptată cu bucurie, precum și problema palmaresului. Deoarece „nu se poate stabili o ierarhie a valorilor în domeniul artei", palmaresul de pînă acum care prevedea un mare premiu și premii speciale ale juriului a fost înlocuit prin atribuirea a cinci mari premii ex-aequo. Dar au fost și schimburi de opinii neprevăzute în ordinea de zi a lucrărilor. Firești și de dorit au fost confruntările de idei între personalități diferite dar toate pasionate de cea de-a opta artă.

Amîndoi la fel de masivi, de înalți, Gopo și Pierre Barbin „se duelează":

Barbin: De ce nu mai faceți animate?

Gopo: Aștept de la filmele de animație ceva nou. Vreau ca viitorul meu film de animație să fie inedit.

Barbin: Ceea ce mă jenează e că introduceți mereu ideea de noutate. La Annecy specific a fost cinematograful de autor. Dar și fenomenul Gopo la Cannes în 1956 a fost descoperirea unui autor. Acum 30 de ani a face desen animat însemna să faci Walt-Disney-ism. Acum cînd cineva se decide să facă desen animat, dacă e talentat, va fi Gopo, Kitruk, Laguionie etc. Nu-i așa?

Gopo: Nu. Sau nu numai. Cred că acum e o etapă în care există autori imitați de alții. Mi-ar place să premiez un autor care mîine va fi imitat, va crea școli de animație.

Barbin povestește apoi de o vizită recentă a lui la studiourile lui Walt Disney. Invitat la prînz în sala de mese, a fost frapat de faptul că toți, dar absolut toți animatorii de acolo erau cu părul alb.

Alături, o discuție despre ramura cea mai nouă a animației, animația de televiziune, între Masssimo Garnier (Italia) și Frank Braxton (SUA), ambii autori de filme în special pentru T.V.

Garnier: Cînd mergi la cinema plătești. Spectatorul are o atitudine activă. Acasă primești fără voia ta tot ce ți se dă. Noi în Italia avem condiții speciale. După 100 minute de spectacol la T.V. se dă un scurt program de 35 secunde de animație publicitară. Trebuie să vorbim tuturor și din păcate să facem concesii în dauna artei.

Braxton: Și totuși filmul de animație la T.V. a început să aibă o personalitate a lui: e un film-spectacol de divertisment în care elementul principal e povestirea și în care muzica joacă un rol foarte important. Dar animația nu înseamnă numai divertisment. Încă nu a fost folosit întregul ei potențial.

...Desigur că discuțiile sînt extrem de interesante. Dar mult mai interesante sînt totuși filmele, pe care așteptăm cu nerăbdare să le vedem la Mamaia.



Filmul Modul de a trăi a păstrat întocmai structura formală a povestirii: monologul eroului adresat direct spectatorilor (eroul, ca și la teatru, este interpretat de Andrzej Lapicki — în fotografia noastră).

Corespondență din Varșovia

Un monolog cinematografic

Romanul (sau mai exact, scurta povestire) lui Kazimierz Brandys „Modul de a trăi" s-a bucurat de mare succes în fața cititorilor polonezi, — Kazimierz Brandys, considerat unanim ca unul dintre cei mai buni scriitori polonezi contemporani, confirmîndu-și o dată în plus talentul neobișnuit. „Modul de a trăi" conține o morală sui generis, îmbrăcată în formă de monolog, o „confesiune" a unui mic și modest funcționar care se răfuiește cu propriile lui complexe, cu dramele lui intime, cu nevasta și cunoscuții, cu trecutul său și cu prezentul — iar în pragul morții se răfuiește cu el însuși. Și moare.

Valorile povestirii lui Brandys nu rezidă în fabula care este modestă și fără importanță, ci în zona considerațiunilor moral-filozofice, introspecția în monologul eroului. De altfel, întreg textul este scris la persoana întîi.

Unul dintre regizorii de teatru polonezi, Jerzy Markuszewski, a adaptat textul povestirii lui Brandys pentru scenă — și piesa a fost prezentată experimental în teatrul denumit ciudat — „teatrul unui singur actor". Acest actor unic a fost Andrzej Lapicki care recita monologul funcționarului captînd întreaga atenție a spectatorilor. Textul lui Brandys, revalorificat în luminile rampei, a constituit o adevărată revelație.

În schimb, cînd s-a aflat că aceeași povestire va fi transpusă pe ecran de experimentatul regizor Jan Rybkowski, faptul a produs multă mirare: cum poate fi adaptat pentru cinematograf un monolog de două ore? Unica posibilitate părea să fie elaborarea unui scenariu complet nou, bazat numai pe povestire, dar îmbogățit mult în întîmplări, personaje și circumstanțe — adică toate elementele din care se compune substanța tradițională a unui film. Se punea întrebarea dacă textul lui Brandys va rezista la o asemenea operație și dacă în general experiența merita să fie făcută. Mulți și-au manifestat neîncrederea.

Am avut ocazia să văd de curînd filmul gata realizat. Este una din cele mai interesante producții poloneze, legată organic de problemele contemporane, domeniu în care, din păcate, tatonările continuă; totodată ea se numără printre cele două sau trei lucrări de frunte ale lui Rybkowski (amănunt de seamă pentru că Rybkowski — care este unul dintre cei mai fecunzi regizori polonezi — a creat pînă acum peste douăzeci de filme).

Filmul *Modul de a trăi* a păstrat întocmai — și acesta este lucrul cel mai important — structura formală a povestirii: monologul eroului adresat direct spectatorilor (eroul, ca și la teatru, este jucat de Andrzej Lapicki). Rybkowski și Markuszewski, autorii adaptării pentru ecran a scenariului, nu au mers pe calea tradițională, cea care părea unica posibilă: nu s-au abătut de la textul literar, ci i-au rămas fideli la maximum.

Pe ecran un om vorbește spectatorilor timp de o oră și jumătate despre el, despre problemele lui. Există ce-i drept și scene la care participă alți eroi — dar acestea sînt lapidare, puține la număr și constituie doar o ilustrare retrospectivă a amintirilor și a concluziilor eroului. Deci în ce privește forma filmică — s-a creat o operă destul de neobișnuită, iar faptul că totuși nu plictisește, ci dimpotrivă este foarte interesantă are, cred, două explicații: 1) Analiza moralei proprii și a atitudinii față de cei apropiați și cunoscuți, față de viață (care constituie subiectul povestirii) s-a dovedit a cîntări greu și pe ecran. 2) Forma filmului, cadrul lui închis într-o cameră care subliniază semnificațiile celor mai mărunte amănunte (aspectul pereților din locuința eroului, soneria telefonului) au împrospătat și au aprofundat valorile conținutului. Pînă la urmă s-a născut o operă care va deveni cred, unul din exemplele cele mai reale de cum trebuie să arate un model de film cu tematică de actualitate

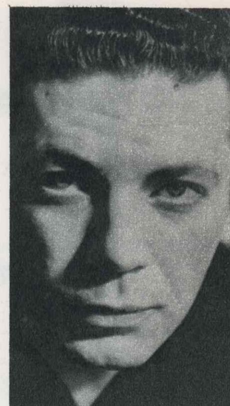
Modul de a trăi este un exemplu valoros de transpunere aproape textuală pe ecran a unei concepții interesante din cartea unui scriitor bun. Este un exemplu demn de urmat, cu o rază de acțiune mai mare decît semnificația unui film — deci este o producție care ne va obliga s-o pomenim încă de multe ori vorbind despre cinematografia poloneză.

Lech PIJANOWSKI

FILMUL — ARTĂ CONTEMPORANĂ

AL. MIRODAN

Cu obiectivitate...



Că oamenii de teatru se lasă greu ispitiți de cinematografie, o acceptă cu neîncredere și o privesc cu scepticism a devenit aproape un loc comun. Exceptînd excepțiile. Nici Al. Mirodan nu este îndrăgostit de film. Vreau să știu dacă e din pricina formației sale de om de teatru sau are poate alte motive. Da, are alte motive. Găsește că filmul este o artă perisabilă, ca tot ce e legat de tehnică. Mai este legată — spune Al Mirodan — de încă multe alte lucruri trecătoare: modă, machiaj, stil de interpretare... Mi se dă exemplul Garbo, divina Garbo pe care azi am dori s-o vedem refilmată. Același lucru se întîmplă cu capodoperele filmului mut, Murnau, Lang. Capodopera — spune Al. Mirodan — presupune durabilitate. Dar din capodopera cinematografică, tot ce rămîne cu timpul, este tot partea literară, cuvîntul, ideea. Ceea ce se pierde prin demodare, este tocmai specificul cinematografic, imaginea, montajul, jocul actorilor, costumul. Nimănui nu i-ar trece prin minte să-l rescrie pe Balzac de exemplu. Dar după capodoperele filmului mut se realizează azi foarte multe remake-uri. Asta demonstrează ceva.

— Arta presupune durabilitate spuneați, iar filmul este supus, tocmai prin specificul său, pieirii. Să însemne asta că filmul nu e artă?

— Este o artă în spațiu, o artă a momentului. Nu rezistă în timp, nu are valoare de artă durabilă. Are alt tip de valori și chiar foarte multe avantaje față de celelalte arte.

Stabilim un compromis între artă și durabilitatea ei și coborîm din sfera ideilor pe pămîntul problemelor. Mai bine zis încercăm să coborîm pentru că pînă una alta ideile ne trag în sus.

— Spuneați alte valori. Care? Și de ce fel?

— În primul rînd de cunoaștere. Filmul are avantajul, capacitatea de a exprima lumea, lucru pe care nici pictura, nici literatura nu-l pot face cu aceeași amplitudine. Are o valoare pe care eu o asemăn cu aceea a gazetăriei: de informare asupra lumii. Informare în sensul bun, cult al cuvîntului. Ca reporter, îmi dau seama cît de infinit mai ușor mi-ar veni să scriu cu un aparat de filmat decît cu condeiul. Există de altfel exemple care s-au demonstrat singure. Ciné-vérité-ul sau filmul documentar... Al doilea mare avantaj al filmului mi se pare a fi posibilitatea lui de a utiliza toate celelalte arte. De a dispune de literatură, muzică, plastică. Filmul are la dispoziția lui toată lumea, toată planeta și în măsura în care exploatează cu inteligență aceste colonii, avantajul lui asupra celorlalte arte este enorm.

— Este un anume tip de film cel de care vorbiți dumneavoastră. L-ați și numit de altfel. Filmul pe viu, documentarul, filmul care trezește și comunică idei prin sine, prin ceea ce arată. Dar ce facem cu ceea ce se numește film artistic?

— Valoarea unui asemenea film, după mine, nu stă în specificul cinematografic, ci tocmai în idei. Idei consistente, nu de un minut și jumătate. Filmul este materie, dar el are valoarea artistică numai atunci cînd la baza lui se află nu materia, ci gîndirea. De asta cred că omul care realizează un asemenea film, regizorul, trebuie să fie, înainte de toate, un om care gîndește.

— Socotiți regizorul autor principal al filmului?

— Spre deosebire de teatru, unde primează textul, regia servind de interpret, în film regizorul este și trebuie să fie autorul principal și să aibă în subordine celelalte componente ale echipei. Înțeleg însă o subordine voluntară și activă. Nu oameni anulați, ci personalități. Este la fel ca în gazetărie unde redactorul șef adună în jurul său un număr de oameni valoroși, de personalități creatoare care se află la dispoziția lui, înțelegîndu-l și fiind de acord cu el și cu ideile lui. În cinematografie cred că ar fi necesară o legiferare de ordin estetic nu juridic, bineînțeles, care să împuternicească regizorul ca autor principal al filmului. E adevărat că nici așa conflictul scenarist-regizor nu ar fi pe deplin rezolvat. Scenaristul răspunde totuși în fața publicului prin semnătura sa de tot ce se spune în film, de construcția chiar a filmului, de toată partea literară. Or, dacă regizorul va opera schimbări nefericite — sau chiar fericite din punctul lui de vedere, dar cu care eu nu sînt de acord — și eu continui să răspund în fața publicului pentru lucruri pe care nu le-am spus, sigur că nu va putea fi vorba de bună înțelegere între mine și regizor.

— Toată problema mi se pare că stă tocmai în găsirea acelui regizor ...

— Ar mai exista soluția — pe care n-am inventat-o eu, o consemn numai, dacă tot căutăm soluții — a scenariului colectiv. Hai să spulberăm și noi ideea că scenariul este un act individual. Dacă filmul este o operă colectivă, la urma urmelor de ce n-ar fi și scenariul. Să ne căutăm sau să ne formăm specialiști pentru fiecare operație pe care o necesită un scenariu. De la idee la construcție, dialog, finisaj... Pe ideea că fiecare poate să aducă un plus de calitate, de valoare. În cinematografia mondială, scenaristul singur dispare în majoritatea cazurilor, filmul devenind din ce în ce mai clar fie operă de autor, fie operă colectivă de la început — adică de la scenariu — pînă la sfîrșit.

— Pomeneați ca pe unul din marile avantaje ale filmului, posibilitatea sa de a folosi celelalte arte. Asta presupune un anumit grad de cultură al regizorului de film acceptat ca autor principal...

— Nu întîmplător reușitele cinematografiei noastre sînt reușitele unor oameni de cultură. Mi se pare că astăzi nu se mai poate ajunge la film pornind de la nimic. Ai nevoie de o bază. Ca și în teatru. Și prin asta nu înțeleg numai studiile de specialitate. În rolul lui de autor principal, regizorul trebuie să demonstreze o cultură autentică care ține, la urma urmelor, de personalitate și de calitatea înaltă a acelei personalități. Ar trebui reconsiderată noțiunea de regizor și mai cred că ar trebui, cu multă energie și cu necruțare aș spune, promovat tipul de regizor intelectual. Ce înțeleg prin intelectual, am explicat mai sus. Și mai e ceva. Actorii de film. Cultivarea actorului de film. De-a lungul anilor se pot da exemple de valori pierdute pe drum sau sugrumate în fașă. Ce s-a întîmplat cu Silvia Popovici, de exemplu, după *Darclée*? A dispărut sau a fost întrebuințată nepotrivit. Silvia Popovici realizase mirajul succesului și nu al unui succes gratuit. Era actorul reprezentativ, un fel de erou, mitul generației sale. Cînd se naște un mit, fără să-l fabrici sau să-l vînezi, este păcat să se piardă pe drum. Exemplul Irinei Petrescu care a fost întrebuințată în film și care și-a cîștigat astfel o popularitate binemeritată, vine în sprijinul afirmației mele. Mi se pare că momentul apariției unui asemenea actor de film atrage după sine obligația imediată față de acel actor, de a-i oferi noi șanse de afirmare, de a i se cultiva talentul — și de ce nu? — succesul, care nu e deloc ceva de disprețuit.

La începutul discuției noastre, Al. Mirodan și-a declinat competența în materie de film. Nu știu de ce, dar nu mai pot să cred în lipsa de competență declarată cu atîta tărie. Îmi stă pe limbă o întrebare vag impertinentă: Al. Mirodan, de ce nu scrieți și dumneavoastră pentru film? Am și un argument. Spuneați că ceea ce rezistă timpului într-un film este tocmai cuvîntul, ideea, partea literară... Și apoi, mai sînt și remake-urile...Renunț de bunăvoie la întrebare, renunț adică la răspunsul pe care-l bănuiesc, și mă mulțumesc să lansez întrebarea, așa, pentru mine...

— Al. Mirodan... Totuși de ce nu scrieți și dumneavoastră pentru...

Eva SÎRBU

MERIDIANE



Vicisitudini de familie

ori *Casaneliniștită*, cum se mai numește filmul bulgar, este povestea obișnuită a unei „căsnicii obișnuite", în care soții s-au „obișnuit" atît de mult unul cu celălalt încît par să nu se mai observe reciproc. Și — ce e mai grav — să nu mai observe ce influență dăunătoare au raporturile lor distrate, distante asupra copiilor ajunși la o vîrstă critică. Cum e firesc, criza izbucnește pe ecran, sîntem martorii ei, dar — din fericire — nu și judecătorii „inculpaților". Pentru că scenaristul... și regizorul Yakim Yakimov s-au ferit să transforme în „caz" și să dea „verdicte" unor incidente ce pot, doamne ferește, apărea în orice familie. Un merit pe care-l apreciem.





Operatorul se plînge că obiectivul 18 nu-i oferă posibilitatea unor gros planuri. Are de ce să se plîngă judecînd după expresivitatea interpretului (Mihai Pălădescu).

ME-AN-DRE

Primum-vivere...

— Meandre se apropie de sfîrșit. Din cîte sînt informată, scenariul lui Horia Lovinescu și Ionel Hristea are în centru o dezbatere despre artă, m-am adresat regizorului Mircea Săucan

— Iată defectul informării prealabile. După ce vei vedea filmul te vei convinge că atenția se îndreaptă asupra oamenilor care se ocupă de artă. Spectacolul cinematografic nu poate fi o dezbatere abstractă, el trebuie să fie imaginea vieții de toate zilele care furnizează asemenea idei estetice. Omul modern n-are timp să filozofeze; acționînd, el emite idei. Defectul multora din filmele noastre: uită că întîi respirăm, mîncăm și apoi punem în circulație opinii. De aici o artificialitate, o inflație de „idei".

În gară

Ca să nu cad în același păcat, l-am lăsat pe regizor să-și continue activitatea. Filma în Gara de Nord scena revederii dintre soția arhitectului Constantin și Petru. Doi oameni care se iubiseră cîndva, dar femeia a preferat să se căsătorească cu prietenul lui Petru, un arhitect pe atunci „la modă". Filmarea m-a surprins. Credeam că se repetă scena, cînd colo se și trăsese prima „dublă"... Un traveling înapoi, lung de 70 de metri, aparatul fără stativ, așezat direct pe cărucior, înregistra mișcarea actorilor dintr-un unghi de jos. Apoi aceeași scenă filmată de la înălțime normală, cu opriri pe chipul interpreților: Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu.

Margareta despre personaj: soția lui Constantin e o ființă ciudată, care nu știe ce vrea. Încurcă viața ei și a celorlalți. Acum, cu toate că-l mai iubește pe Petru, vine să-l roage să intervină pentru Constantin care și-a pierdut între timp privilegiile. O femeie cu vocația situațiilor ambigue, a sentimentelor confuze.

Pălădescu despre Petru: Ca om e cinstit, modest, zgîrcit în vorbe și gesturi. „Meandrele" personajului n-au nimic spectaculos, exterior. Destul de greu de caracterizat printr-un comportament tot timpul „alb", cum ne cere cu insistență regizorul. Ca artist, Petru e veșnic frămîntat, nemulțumit, căutînd să aducă arhitectura cît mai aproape de năzuințele contemporane. De aceea arta lui e viabilă, umanistă, superioară rigorii academice a lui Constantin.

— Intrați cu confratele dvs. într-o polemică estetică?

— Se presupune că aceasta a avut loc cîndva. Filmul începe după ruptură, cînd foștii prieteni comunică doar indirect, prin femeia pe care o iubesc amîndoi.

— Un conflict „clasic"!

— Dar niciodată perimat...

Unghiul subiectiv și realitatea

— Universul tematic al filmului a înrîurit concepția imaginii?

Îmi răspunde operatorul Viorel Todan:

— Meandre nu e un film de analiză plastică, dar, desigur, mediul acțiunii, preocupările eroilor determină o anume rezolvare compozițională.

— Te-am văzut filmînd incomod, de la nivelul solului. Face parte dintr-o „concepție plastică"?

— Corespunde viziunii regizorului, care susține că noi nu privim niciodată din același unghi realitatea, de la aceeași înălțime, ci mișcîndu-ne, deformăm, reducem distanțele, stabilim proporții subiective în funcție de interesul față de un obiect ori altul. De aici o abundență în film de racursiuri puternice și planuri foarte lungi realizate cu obiectivul 18.

— Și ce efect dau toate astea?

— Racursiurile măresc expresivitatea imaginii și senzația de realitate (evident interpretată). Ele dau filmului o anume febrilitate. Legată de aceasta, Săucan mai are o teorie cu privire la interpretare: actorul — susține el, trebuie să joace mereu sub tensiune (evident o tensiune interioară, creatoare, nu o încordare din cauza platoului).

— L-am auzit cerînd la filmare o rostire cît mai albă a textului, o minimă exteriorizare a emoției.

— Exact. Îi plac vulcanii în aparență stinși...

Viața prin 18 dioptrii

— Vorbeai de un obiectiv cu niște proprietăți miraculoase...

— A, da, obiectivul 18, care deformează perspectiva, dublînd profunzimea cadrului, astfel încît el cuprinde foarte mult spațiu.

— Un fel de cinemascop în adîncime?

— Să zicem... Dar dacă aceasta creează într-adevăr pe ecran adîncimi tulburătoare, senzația aproape palpabilă a planurilor, ea nu convine tot atît de bine portretelor. Or, Meandre...

— ...Am ghicit! E un film psihologic!

Al. C.

ȘANTIER

Misterioa- și

Marina Vlady a apărut pe platou înaltă, subțire, cu portul mîndru. Și foarte frumoasă. Îl privea pe Miroiu puțin amuzată și înduioșată ca un om care se adresează unui copil, și în același timp ca un copil care descoperă o lume fantastică. O femeie sigură de ea, care deodată nu mai e sigură de nimic pentru că realitatea devine vis și visul realitate.

— N-ați vrut să vorbiți de loc de Mona. Pentru ce?

— Pentru că Mona se naște abia acum. Pentru că Mona devine Steaua fără nume aici, în cămăruța aceasta, ascultîndu-l pe Miroiu, descoperindu-l pe el și cerul. Un personaj, mai ales în film, e o construcție cotidiană. Nu am obiceiul să premeditez cutare reacție, cutare mișcare sau privire. Nu lucrez singură. Fac parte dintr-o echipă, și depindem unul de celălalt. Cunosc alți actori, foarte mari, care își fabrică întîi rolul și apoi intră în personaj. Eu joc din instinct.

— De ce ați ales-o pe Mona?

— Pentru că e foarte feminină. Și îmi place povestea aceasta pe muchie de cuțit între comedie, dramă, fantastic și realitate. Dar am oroare de digresiunile intelectuale, de analizele profunde ale filmelor, ale rolurilor. Un film, un rol te impresionează sau nu, vrei să-l revezi sau nu, te emoționează sau te face să zîmbești. Și atît.

— Pentru dumneavoastră Miroiu e Claude Rich?

— De cînd mi s-a încredințat rolul mi-am spus că dintre actorii francezi numai Rich poate fi Miroiu. E un actor foarte fin. Și un camarad foarte bun. Să vă spun ceva amuzant. Știți unde ne-am cunoscut noi toți, din echipa Stelei, Colpi cu soția, Rich și cu mine? La Budapesta, cu ocazia unei gale a filmului francez. Cîți ani sînt de atunci, Henri? i se adresează lui Colpi. — „Trei ani". Și acum iată-ne împreună la lucru, pe platou.

— Preferați platoul scenei de teatru?

— Teatrul e ceva frumos. Minunat. Am jucat doar în două piese. Acum avem un mare proiect, eu și surorile mele. Îl cunoașteți: *Trei surori* de Cehov în regia lui André Barsacq. Teatrul e destul de periculos, și în Franța să joci o piesă clasică constituie un mare risc. Perioada pe care o prefer în teatru e cea a repetițiilor. Îți dă o stare de exaltare, de creație perpetuă. O emoție extrem de violentă concentrată în trei ore. În cinema este altfel. Îmi place enorm lucrul de platou, lucrul de echipă. Aici senzația dominantă este de luciditate. Poți juca într-un mod mai subtil, poți găsi detalii minuscule care spun mai mult decît totul.

— Ce este pentru dumneavoastră jocul modern?

— Cel decontractat. Natural. De nuanță. Cel al Gretei Garbo. În asta e Garbo atît de extraordinară — într-o tremurare a nă-

…terioasa și lucida MARINA VLADY

ărut pe platou
u portul mîn-
asă. Îl privea
nuzată și în-
care se adre-
n același timp
coperă o lume
sigură de ea,
i e sigură de
itatea devine

orbiți de loc

se naște abia
Mona devine
ici, în cămă-
îndu-l pe Mi-
pe el și cerul.
s în film, e o
. Nu am obi-
utare reacție,
privire. Nu
parte dintr-o
unul de celă-
i, foarte mari,
rolul și apoi
u joc din in-

-o pe Mona?
rte feminină.
a aceasta pe
tre comedie,
ealitate. Dar
unile intelec-
profunde ale
or. Un film,
ează sau nu,
u, te emoțio-
zîmbești. Și

oastră Miroiu

a încredințat
dintre actorii
poate fi Mi-
te fin. Și un
. Să vă spun
unde ne-am
n echipa Ste-
Rich și cu
, cu ocazia
francez. Cîți
Henri? i se
– „Trei ani".
preună la lu-

l scenei de

rumos. Minu-
n două piese.
proiect, eu și
oașteți: *Trei*
gia lui André
estul de peri-
joci o piesă
n mare risc.
efer în teatru
i dă o stare de
perpetuă. O
lentă concen-
cinema este
rm lucrul de
pă. Aici sen-
de luciditate.
l mai subtil,
nuscule care
totul.

umneavoastră

at. Natural.
retei Garbo.
de extraor-
urare a nă-

rilor, un fel de a mișca umerii, mîinile, care îți relevă pur și simplu o lume. De exemplu, în *Anna Karenina*. Filmul nu e mare, dar ea e într-adevăr Anna Karenina, e divină.

— Visul dumneavoastră în cinema?

— Tot o Anna Karenina. E foarte îndrăzneț, știu. Poate peste vreo șapte ani s-o pot realiza. Cînd am să am 35 de ani. Nu e prea tîrziu, nu-i așa?

— Vreți să treceți de la modern la clasic, și de la tragedie la comedie...

— Mă seduc toate formele artei. În afară de Anna Karenina — vreau să joc o comedie muzicală cu dans. Avem un proiect foarte atrăgător, Michel Deville, George Chakiris și cu mine. E foarte dificil, pentru că noi, în Franța, nu am găsit un stil de comedie muzicală cum au americanii. *Umbrelele din Cherbourg* sînt fermecătoare, dar prezintă un caz particular, un unicat. Poate că vom găsi noi acel ceva „nou". Voi cînta. Voi dansa... Știți, tata era cîntăreț de operă. Dacă ar fi trăit, desigur că aș fi urmat canto. Iar cursuri de dans clasic continui să iau și acum.

— Aveți o experiență rară. La 28 de ani, peste 40 de filme. Ați vrea să ne spuneți cîteva cuvinte despre unii regizori cu care ați lucrat?

— Cîteva amintiri mai recente. Cu Orson Welles sînt prietenă de 12 ani. Cînd mi-a oferit un rol în filmul *Clopotele de la miezul nopții* am fost de-a dreptul fericită. Deși era un rol foarte scurt în care am turnat doar 3 zile. Dar cine nu ar călători o lună ca să lucreze 3 zile cu Welles? Un om atît de bogat, de puternic, generos. Un regizor cu o viziune atît de personală, atît de inventiv și care te face să te simți imediat în atmosfera filmului. Orson iubește mult actorii, cunoaște problemele lor: e doar și el actor. Îl admir mult și pe Henri Colpi. Un autor de o manieră complet diferită, foarte poetică, plină de tandrețe. El are o lume a lui, foarte originală și care îmi convine mult. Marco Ferreri, cu care am lucrat *Ape Regina*, caustic, as al umorului negru, este de fapt un om extrem de delicat, de uman, de bun. Nu există urmă de cinism în el...

Pauza s-a terminat. Marina Vlady trebuie să se pregătească pentru scena următoare. Își retușează fardul cu atenție, cu migală, cu insistență. Începe lucrul și fiecare detaliu e important. Își scoate haina de pe umeri și rămîne în rochia diafană și decoltată. E din nou Mona, e din nou o mare vedetă. Dar pentru memoria noastră, acum e mult mai mult decît atît: e misterioasa Mona, dar și o femeie modernă care se dedică cu pasiune și luciditate muncii și familiei. E o mare vedetă, dar și o camaradă simplă cu care toți membrii echipei pot rupe din aceeași pîine, pe un colț de masă.

Maria ALDEA



ŞANTIER

cine sînt eroii

TUNE-LULUI

...I-am surprins, într-o cameră de la hotelul din Sibiu, pe actorii *Tunelului* într-o seară, după terminarea filmărilor. Cafea, țigări, o chitară. Și cîțiva tineri care vorbeau pasionați despre meseria lor.

„LOCOTENENTUL DENISOV

povestește Loktev, poate spune că a avut cea mai scurtă permisie. Imediat după ce i-a fost acordată, i s-a încredințat o misiune specială: să se strecoare într-o regiune ocupată încă de nemți și să împiedice distrugerea unui tunel. În grupul lui de șase ostași sovietici și români, sînt tovarăși mai în vîrstă decît el, cu multă experiență. Inteligent, reținut, tînărul locotenent e tot timpul concentrat ca un arc, e tot timpul conștient de marea răspundere ce i s-a încredințat. — Din cauza acestei răspunderi, îmi stăpînesc și dragostea pentru Natașa, transmisionista grupei."

Ați observat? Aleksei Loktev a trecut de la persoana treia la persoana întîi. „Da, păcat că n-am întîlnit-o după terminarea războiului".

— După mine, actorul modern e Smoktunovski. Dacă înainte actorul juca situații, acum joacă gînduri. Nu e oare semnificativ că marii noștri actori — Smoktunovski, Batalov, Bondarciuk — fac și regie de film? Poate mă exprim primitiv, dar actorul trebuie în primul rînd să *gîndească* ceea ce face.

— Și nu te temi că personajele ar putea deveni reci, cerebrale?

— Nu, dacă *crezi* în ele.

— Chiar așa este, intervine Valea Maleavina. Tot timpul liber, Lioșa repetă, e obsedat de rol. Nici nu știu cum se poartă cu mine „în viață". El mă vede tot timpul Natașa. Vorbește despre lucruri curente și deodată recunosc o frază din film.

„NATAȘA

e o tînără femeie care iubește. Cred că Francisc Munteanu a simțit foarte bine acest rol de rusoaică îndrăgostită". Cu frumusețea ei tipic rusească — nasul cîrn, ochii migdalați și profunzi, obrazul rotund de piersică — Valea Maleavina e într-adevăr potrivită pentru acest personaj... „Pînă acum, toate rolurile pe care le-am avut au fost scrise în semiton. Nicăieri dragostea și suferințele n-au ajuns la paroxismul de aici. Pentru a fi alături de Denisov, Natașa pleacă voluntară în misiunea atît de periculoasă pe care el o conduce."

— E ca o cupă amară sorbită pînă la capăt.

— Cuvintele acestea vor fi un motto pentru mine. Care e problema cea mare a rolului? Să joc fiecare scenă ca și cînd ar fi ultima scenă, să simt în fiecare secundă că în clipa următoare pot să-l pierd pe bărbatul pe care îl iubesc.

Maleavina are vocea guturală cu inflexiuni adînci, ca și cînd fiecare silabă ar urca din străfundul sufletului. Îmbrăcată în pantalon și pulover, stă ghemuită cuprinzîndu-și genunchii cu brațele. I se adresează lui Loktev: „Ai dreptate că actorul trebuie să gîndească ceea ce face, dar gîndirea lui să fie plină de emoție, de temperament. Să-l molipsească pe spectator. Da, să-l molipsească. Fără vorbe multe, fără gesturi mari. Prin intensitatea gîndirii și concentrarea pasiunii".

Pe masa ei văd o carte: „Idiotul" de Dostoievski. Îmi răspunde la întrebarea din privire. „Înainte mama îmi interzicea să mai citesc Dostoievski. Îmi plăcea așa de mult încît mi se făcea pur și simplu rău cînd citeam. Acum însă voi interpreta rolul Aglaei."

Vorbea emoționată. Și într-adevăr, e puțin lucru oare să ai douăzeci și patru de ani și să fii invitată să joci Dostoievski la teatrul „Vahtangov"? E puțin lucru oare să fii încă studentă la Institutul de cinematografie și să ai la activul tău filme cum sînt *Copilăria lui Ivan*, *Trenul de dimineață*, *Colaboratorul Ceka*, *Floarea soarelui* (regizat de soțul ei, Pavel Arsenov)? Și acum, *Tunelul?*



Petrescu: un erou foarte complex, un bărbat reținut și discret (I. Dichiseanu).



Iulia: cîntăreața de local îndrăgostită de Petrescu pentru că acesta a trezit în ea „tot ce e mai nobil, mai curat" (Margareta Pîslaru).

„PETRESCU

spune Dischiseanu, îmi dă multă bătaie de cap. Ați jucat vreodată jocul acela? Pe o foaie albă sînt o sută de cifre aparent învălmășite. Uniți cu o linie 1 cu 2, 2 cu 3, 3 cu 4 și așa mai departe. Rezultatul, desenul final o să vă uimească."

— Rareori am văzut un bărbat atît de stăpîn pe sine, spune Natașa-Valea. Mă iubea. Mi-a mărturisit-o. I-am spus că-l iubesc pe Denisov. A primit lovitura tăcut și nu și-a mai trădat niciodată prin nimic sentimentele.

— Ce camarad! Puteai să te bazezi pe el ca pe tine-însuți — remarcă Serioja-Filipov.

— Un visător bun și delicat. A trezit în mine tot ce era mai nobil, mai curat — spune cîntăreața de local Iulia (Margareta Pîslaru).

— Acțiunea. Asta îl caracterizează pe Petrescu. Știe să se impună. Să acționeze cum cer împrejurările. Și să se sacrifice.

— Grișa are și el dreptate — continuă Dichiseanu. Fiecare are dreptate. Petrescu = toți acești oameni diferiți. În plus e un om reținut care vorbește foarte puțin. Deci toată această trăire interioară atît de complexă trebuie s-o fac sensibilă într-un mod sobru, discret. Și totuși, să găsesc mijloace de expresie variate și rafinate ca să evit monotonia.

De cînd lucrează la *Tunelul*, Dichiseanu n-a mai acceptat să se împartă cu teatrul: vrea să se concentreze cu totul asupra acestui rol. „Deși pînă acum numai în teatru m-am regăsit pe mine, m-am putut dărui cu totul. La film lucrul fragmentat te face să te aduni, să te încălzești greu. Dar acum trăim cu toții permanent în atmosfera filmului — și asta e grozav. Vedeți, trebuie să simt foarte profund ceea ce fac. Nu pot face nimic din vîrful degetelor".

...Și mi-am adus aminte că pe scenă, jucînd în „Colombe", i-am văzut lacrimile scăldîndu-i fața.

„IULIA

n-a putut urma conservatorul din cauza războiului și a ajuns cîntăreața la un local de mîna a 7-a — „Pisica albastră".

(O rog pe Margareta Pîslaru să mă ierte dacă voi comite o indiscreție: am văzut-o la proiecția probelor de filmare ale candidatelor pentru rolul Iulia. Cine nu știe că Margareta este o mică persoană dezghețată și energică? Ei bine, atunci era însăși personificarea emoției. Ca și cînd de obținerea acestui rol depindea viața ei. „Dar filmul e viața mea. Vreau să dăruiesc orice strop de talent, de simțire care e în mine. Voi fi acceptată? Nu voi fi acceptată?")

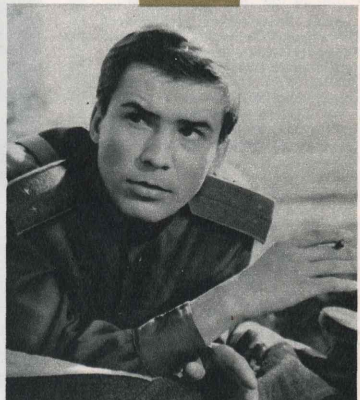
Iat-o acum în camera de hotel din Sibiu, discutînd liniștită.

„Un actor modern trebuie să fie în stare să joace orice, dramă și comedie, să cînte și să danseze. Ca Shirley Mc Laine. După mine, nu înseamnă că n-ai stil propriu dacă poți face mai multe lucruri. Dimpotrivă. În felul acesta posibilitățile de exprimare sînt mai vaste. Și încă ceva: se evită riscul repetării, al monotoniei. Diversitatea rolurilor, a partiturii, a replicilor te solicită mereu și îți impune nuanțe noi."

...V-am prevenit că e o „masă rotundă" cu totul specială. Cineva a mîngîiat coardele chitarei. Și s-au pornit cîntecele.

Margareta s-a îngîndurat deodată: „Petrescule, ce-ai spune ca în scena din cameră să te oprești o clipă lîngă ușă..."

M. LEONIDA



Denisov: un erou modern, a cărui forță nu stă în mușchi ci în materia cenușie — și Natașa: o tînără femeie care iubește (A. Loktev și V. Maleavina)



LEIPZIG'65

Cea de-a opta ediţie a Festivalului internaţional al filmului documentar şi de scurt metraj din Leipzig a întrunit 124 de filme din 37 de ţări. Organizatorii festivalului, în dorinţa lăudabilă de a nu îngusta aceste cifre, de a înfăţişa participanţilor o oglindă cît mai fidelă a ultimelor realizări ale genului, n-au operat însă o selectare riguroasă a valorilor. Ei au împins uneori bunăvoinţa pînă la lipsa de exigenţă, admiţînd în competiţie multe pelicule mediocre. De asemenea împărţirea filmelor în şase categorii după criterii care uneori ni se par formale (documentare de metraj mediu pentru cinema şi televiziune — categoria a II-a şi documentare de lung metraj pentru cinema şi televiziune — categoria a III-a) a făcut ca festivalul să aibă un profil greu de determinat.

Meritele competiţiei internaţionale din Leipzig atîrnă însă incomparabil mai greu în balanţă. Retrospectiva organizată de Arhiva naţională de filme a R.D.G. n-a mai fost închinată anul acesta unui singur creator ci, cu ocazia împlinirii a două decenii de la terminarea celui de-al doilea război mondial, ea a avut ca obiect o temă specială: filmul contra fascismului. Peliculele valoroase create de-a lungul anilor dintre care cea mai veche *Pămînt spaniol* (1937) aparţine lui Joris Ivens şi cea mai recentă *Marele război de apărare a patriei* (terminat acum cîteva luni şi distins în cadrul festivalului cu un Porumbel de argint) lui Roman Karmen (U.R.S.S.), au constituit o imagine amplă a luptei purtate de cineaştii progresişti din lumea întreagă împotriva intoleranţei, crimei şi agresiunii.

Documentariştii anului 65 n-au dezminţit tradiţia; ei aduc în festival numeroase pelicule avînd ca obiect evenimentele din Congo şi Vietnam. Aceste filme înfăţişează adevărul privitor la punctele geografice sus-menţionate, în toată cruzimea lui, demascînd ideile şi metodele fasciste proprii agresorilor.

Dintre producţiile cele mai izbutite în această direcţie:

CER ŞI PĂMÎNT (Premiul special al producătorilor)

realizat de Joris Ivens (Franţa) unul dintre decanii genului documentar. După cum arată şi titlul, din multitudinea aspectelor pe care i le oferă un război, Ivens l-a ales numai pe cel al încleştării dintre pămînt şi cer, specific în deosebi conflictului din Vietnam. Este impresionantă într-adevăr forţa aeriană ultramodernă alcătuită din elicoptere, bombardiere cu rază medie de acţiune şi bombardiere strategice care au invadat cerul Vietnamului semănînd pretutindeni rachete, bombe, napalm, dar este şi mai impresionantă forţa pămîntului care opune agresiunii „cea mai mare invenţie strategică a timpurilor moderne": *războiul purtat de întregul popor*.

Deşi nu are o legătură directă cu acest capitol, trebuie să menţionăm aici şi filmul lui Mihail Romm.

FASCISMUL OBIŞNUIT (U.R.S.S.) (Premiul special al juriului şi Premiul criticii).

Regizorul sovietic n-a urmărit realizarea unui film istoric şi nici a unui studiu sociologic. El a pornit de la întrebarea elementară care se află însă în centrul tuturor filozofiilor: ce este omul, care sînt datoriile lui faţă de societate, faţă de sine însuşi, care este în ultimă instanţă sensul existenţei sale, demonstrînd cu date incontestabile că fascismul nu este altceva decît o degradare a tot ce este omenesc în om. Filmul lui Romm rimează poate cu cel mai îndrăzneţ, mai complex şi mai interesant documentar prezentat în cadrul festivalului.



Premiul special al Primăriei oraşului Leipzig pentru cel mai bun film despre un oraş a fost acordat peliculei iugoslave Skopje 63.



Un cadru din filmul Să nu te sperii de întrebări distins cu o menţiune.



Pentru ce trăim, film distins cu un porumbel de argint, se caracterizează printr-o folosire ingenioasă a retrospectivelor.

KOMMANDO 52 (Porumbelul de aur)

o producţie a R.D.G., realizată de Walter Heynowski pe marginea unui material de strictă autenticitate. Filmul lui Heynowski este o anchetă în rîndurile mercenarilor vest-germani aflaţi în Congo în slujba lui Chombe şi totodată un protest în faţa forului internaţional al documentariştilor din Leipzig contra filmului *Addio Africa*. Jacopetti (Italia) (autorul lui *Mondo Cane*), semnatarul acestei pelicule, a obţinut în schimbul unor onorarii derizorii asasinarea de către mercenarii din Kommando 52 a unor patrioţi congolezi pentru ca astfel operatorul său Climati să poată obţine cîteva bune secvenţe de film.

Figura centrală a filmului *Kommando 52* o constituie colonelul Müller von Blottniz, comandantul detaşamentului, în a cărui biografie şi psihologie cineastul german întreprinde incursiuni minuţioase. Colonelul Müller, tipul criminalului modern, al neofascistului, este un bărbat „bine", un iubitor de concerte care are la activul său studii de teorie militară („L'esclave moderne"), precum şi o variantă teoretică personală cu privire la războiul rece. Müller recunoaşte deschis că el continuă în Congo, în mod consecvent, o activitate pe care a început-o ca ofiţer, încă în 1941. În sfîrşit, Müller are intenţia să divulge posterităţii, cu ajutorul Hollywoodului, vasta sa experienţă. În ce constă „experienţa" aceasta, cineastul ne-o demonstrează fără echivoc, într-o viguroasă formulă cinematografică, îmbinînd fotografiile din albumul lui Müller cu imaginile filmate de Heynowski la faţa locului. Cadavre, nenumărate cadavre alternează cu chipurile surîzătoare ale asasinilor care vorbesc cu nonşalanţă sau cu cinism. Fiecare cuvînt este real, imprimat la faţa locului cu ajutorul magnetofonului şi transpus apoi pe banda sonoră. Fiecare metru de peliculă poate fi verificat. Filmul exclude orice invenţie. Obiectul lui este realitatea şi numai realitatea. Prezentîndu-l în festival, Walter Heynowski s-a dovedit credincios propriilor sale cuvinte: „*Noi nu sîntem cronicari pasionaţi ai timpului nostru. Nu avem dreptul să închidem ochii camerei de filmat în faţa barbariilor unei societăţi perverse condamnate la decadenţă*".

Acelaşi crez i-a călăuzit şi pe cineaştii cubanezi atunci cînd au realizat filmul

NOW! (Porumbelul de aur)

o fermă luare de atitudine împotriva discriminărilor rasiale. Imaginile manifestanţilor împrăştiaţi cu ajutorul gazelor, cu puternice jeturi de apă, tîrîţi cu brutalitate de poliţişti, montate nervos într-o succesiune ritmată, energică, fac din acest film un adevărat manifest.

Este greu de conceput că toate aceste evenimente, degradante pentru specia umană, au avut loc în acelaşi timp cu altele care, dimpotrivă, îi demonstrează forţa şi strălucirea. Ne referim la filmul sovietic *Deasupra planetei* distins şi el cu Porumbelul de aur. Deasupra unui pămînt care îşi vădeşte curbura, cu un relief frămîntat ascuns pe alocuri de nori şi ceaţă, un om, Leonov, îmbrăcat în costum de scafandru, gravitează prin spaţiu supus aceloraşi forţe după care se conduc stelele. O singură frînghie subţire asemenea unui cordon ombilical îl leagă de nava cosmică pe acest copil al unei noi ere. Filmată în condiţii deosebit de grele (cele ale zborului cosmic), pelicula sovietică are totuşi o claritate uluitoare şi un colorit de-a dreptul feeric.

A doua tendinţă manifestată în cadrul festivalului a fost aceea de a oferi un tablou al nefericirilor omeneşti. S-a impus atenţiei în această direcţie filmul

RICŞA (Anglia)

care înfăţişează cu un deosebit simţ etic soarta unui „coolie" redus la starea de simplu animal de tracţiune. Goana ritmată a omului prizonier între hulube, picioarele sale desculţe lovind ritmic asfaltul cu o regularitate obsedantă, patul improvizat noaptea pe unul din trotuare conţin şi exprimă un alt aspect din tragedia epocii noastre.

În această a doua tendinţă s-a înscris şi filmul românesc *A cui e vina?* (Premiul Uniunii Internaţionale a femeilor democrate).

De remarcat că faţă de ediţia precedentă a aceluiaşi festival de la care cineaştii noştri s-au întors cu doi porumbei, unul de aur şi celălalt de argint, participarea noastră din anul acesta a fost sub posibilităţi. Pe semne succesul obţinut cu un an mai înainte ne-a făcut să considerăm Leipzig-ul drept un teren pe care bătăliile se pot cîştiga cu uşurinţă. Numai aşa se poate explica faptul că am ales filmele care să ne reprezinte (cu excepţia documentarului *A cui e vina?*) fără să acordăm suficientă atenţie calităţii lor artistice, fără să ne preocupăm ca luate în ansamblu ele să alcătuiască un tot omogen reprezentativ pentru stadiul actual de dezvoltare al filmului documentar românesc.

Mircea MOHOR

Un scurt metraj reportericesc despre o mare discuție

(ÎNSEMNĂRILE UNUI CINEAST ROMÂN LA PRIMUL CONGRES AL CINEAȘTILOR SOVIETICI)

Dacă s-ar face un film despre „Lucrările primului Congres al Cineaștilor din URSS", acesta ar trebui să înceapă, fără îndoială, ca în cazul tuturor filmelor cu

CALITATEA SCENARIILOR

La discuțiile privind baza artistico-ideologică a filmului, concluzia s-ar putea formula telegrafic, astfel: nici un regizor nu poate face film bun după un scenariu prost și nici un scenariu bun nu poate apare fără contribuția celor mai talentați și experimentați scriitori. Condiția de bază — căci și aici există una, după cum subliniau vorbitorii — este profesionalizarea scriitorilor.

Profesionalizarea acestora nu trebuie înțeleasă numai din unghiul dramaturgiei, ci al tuturor compartimentelor care alcătuiesc opera finită, al lucrătorului care cunoaște de la A la Z istoria cinematografiei, aparițiile noi ca subiect și realizare, procesul întreg de elaborare concretă a filmului (substituindu-se, dacă vreți, celor care transpun literatura în imagine).

Succesul scenaristului începe de acolo — au arătat cei care au luat cuvîntul — de unde profesia lui de bază se identifică perfect cu cea de cineast.

Meritul este înmulțit dacă tema este izvorîtă din bogăția faptelor cotidiene, ai căror interpreți reali sîntem noi înșine.

Aici greutatea nu rezidă în constatarea și aprecierea obiectivă a fenomenelor, ci în găsirea resorturilor care le declanșează (sîntem prea familiarizați cu ele, ca să nu le minimalizăm de multe ori).

Dar oricît de bune ar fi scenariile, ele nu vor fi niciodată transpuse artistic la nivelul operei literare, dacă nu va exista

PREGĂTIREA ȘI RĂSPUNDEREA REGIZORULUI

Astfel ar putea fi intitulată prima secvență a imaginarului film despre Congresul la care am participat.

Regizori de prestigiu, aparținînd celor trei generații (a Marei Revoluții, a Războiului de Apărare a Patriei și a celei mai tinere serii de absolvenți) au reafirmat autoritatea profesiei, nu din punct de vedere administrativ, ci al autorului care, în ultimă instanță, face prin intermediul arsenalului artei cinematografice contactul cu spectatorul.

Cu exigență s-au făcut multiple critici și sugestii, care toate au început cu:

DOCUMENTAREA COMPLEXĂ ȘI CUNOAȘTEREA VIEȚII ÎN CARE TRĂIEȘTE CINEASTUL

Suficiența întîlnită într-o serie de filme a fost condamnată, solicitîndu-se din partea regizorilor (ei înșiși nemulțumiți de o serie de producții), căutări novatoare, în dorința de a se înlocui repetarea și imitarea, cu o gîndire cinematografică personală.

Mi-aș îngădui să afirm că secvența privind munca regizorilor — vorbesc de cei talentați — s-a încheiat cu un apel la asigurarea unei colaborări judicioase a acestora cu conducătorii destinelor cinematografiei.

Cum era și firesc, un loc important în desfășurarea filmului, l-au avut interpreții, munca lor.

Aproape întotdeauna cînd s-a vorbit despre actori, s-a apreciat că aceștia trebuie să se identifice cu personajul pe care trebuie să-l interpreteze. De această dată, de la tribuna Congresului, s-a spus răspicat

ACTORII TREBUIE SĂ CUNOASCĂ OAMENII ȘI VIAȚA, CA ȘI CUM AR TRĂI-O EI ÎNȘIȘI

Necesitatea celor exprimate mai sus, cred că nu are nevoie de comentarii.

Comentat a fost însă faptul că mulți actori de talent, distribuiți la scurt timp în filme deosebite ca factură, nu au timpul necesar să se acomodeze cu stilul de muncă propriu fiecărui regizor și, de aici, greutatea de a interpreta autentic și de la început personajul respectiv.

De aici și nemulțumirea manifestată de multe ori de către

SPECTATORUL, JUDECĂTOR INTRANSIGENT

Animați de dorința de a face din film arta cea mai operativă și influentă, vorbitorii au sugerat colectarea sugestiilor și opiniilor spectatorilor prin intermediul unor oficii organizate pe lîngă studiouri.

Utilitatea acestora — ca și a punctelor de vedere exprimate de critica de specialitate — poate fi consemnată de fiecare creator, după realizarea unui nou film.

Gama mijloacelor care pot contribui la ridicarea calitativă a producției de filme trebuie îmbogățită însă și cu

SCHIMBURI MULTIPLE ÎNTRE DIVERSE CINEMATOGRAFII

La Moscova am întîlnit în luna noiembrie trei generații de cineaști (de la cei care au filmat pe Lenin, pînă la cei care, cu dezinvoltura tinereții, filmează zborurile spațiale) și la toate trei o singură dorință:

PROGRESUL ARTEI CINEMATOGRAFICE

Urmașii lui Eisenstein au adus o contribuție însemnată la dezvoltarea viitoare a filmului sovietic.

Multe din problemele dezbătute — aici am enumerat numai cîteva și succint — — sînt proprii și altor cinematografii.

Ridicarea prestigiului celei de-a șaptea arte interesează pe toți.

De aici și interesul suscitat de Congresul cineaștilor sovietici.

Filmul imaginat mai sus nu poate fi epuizat în cele cîteva rînduri pe care le-am scris. Secvențele nescrise aici, dar discutate 4 zile la teatrul Kremlinului vor avea, sînt convins, rezonanțe adînci în activitatea viitoare a cineaștilor sovietici, care vor răspunde astfel la fireasca exigență a spectatorului.

Virgil CALOTESCU



Un mit: B.B.

NU UCIDEȚI VEDETELE!

Ieri, cînd Brigitte Bardot figura pe afișul unui film, producătorul ei era sigur că va face săli pline. Această certitudine ține azi de domeniul trecutului. Dacă B.B. continuă să aibă un nume cunoscut de spectatori, ea nu mai atrage în mod irezistibil publicul ca altădată. La nevoie, ea mai suscită interes, dar numai în măsura în care, în primul rînd, place filmul. Jean-Paul Belmondo se găsește cam în aceeași situație, numai că el se află pe pantă ascendentă, fiind un admirabil actor. Brigitte coboară aceeași pantă. Jeanne Moreau se află și ea în fruntea clasamentului, la loc privilegiat, dar angajată pe un drum asemănător. Singurul nume care mai posedă o valoare magică este Jean Gabin. Lumea nu se duce să vadă un film în care joacă Gabin, se duce să-l vadă pe Gabin într-un film. El rămîne pînă la urmă singura valoare cu adevărat sigură a cinematografiei franceze. Acești patru actori, două femei și doi bărbați, pot fi considerați ca ultimii „monștri sacri" ai filmului francez. Li s-ar mai putea adăuga Alain Delon, dar el face mai mult figură de june-prim decît de adevărat monstru sacru.

Cum se nasc acești monștri? Simplu. Sînt fabricați de către un film sau altul care îi transformă în personaje mitice, face din ei un tip, un simbol. Ca să dureze însă, ca să dăinuie, monstrul sacru are nevoie mereu de filme de relansare în sensul personajului care i-a adus succesul. Superioritatea zdrobitoare a lui Jean Gabin constă în această relansare perpetuă, practic, prin toate filmele pe care le-a făcut.

Și exemplul popularei Brigittei Bardot este semnificativ. Timp de mulți ani ea a trăit — ca să spunem așa — de pe urma filmului lui Vadim care a lansat-o, *Și dumnezeu a creat femeia*, creînd tipul „ingenuei perverse", un personaj feminin care a depășit granițele ecranului. La drept vorbind, B.B. a făcut prea puține filme bune, dar în fiecare relua într-un fel sau altul, cultiva chiar, personajul inițial. B.B. a greșit însă profund în atitudinea pe care a adoptat-o față de public, de presă: dispreț și ignorare supreme. Și apoi, viața particulară a unei vedete atinge direct opinia publică și o poate jigni... Așa a dispărut mitul. Dacă Jean Gabin ar face ceva care ar înșela încrederea spectatorilor în omul-vedetă-Gabin, nu se știe în ce măsură ar putea fi iertat.

E neliniștitor însă pentru cinema că dispar „monștrii sacri". Tot făcînd filme așa numite intelectuale, adică filme care nu mai vrăjesc publicul, cinematograful nu mai „fabrică" monștri sacri, vedete. El suferă astfel de o penurie de personaje care să se impună imaginației spectatorului tocmai prin intermediul acestor monștri. Vrîndu-se cu orice chip „rezonabil și adult", cinematograful își taie creanga de sub picioare. Moartea lui Gary Cooper a dat o lovitură grea westernului american. Ce se va întîmpla cu acest western cînd va dispare și John Wayne? De aceea ne revine nouă, criticilor care reprezentăm publicul, sarcina de a ridica glasul și a striga „atenție!" celor care-și asumă responsabilitatea cinematografiei. Nu ne ucideți vedetele! Dacă va muri mitologia, dacă spectatorul nu va mai crede în poveștile istorisite, cinematograful va fi pierdut nu o bătălie, ci un război...

J. V. COTTOM

Consolări şi decepţii pariziene

Parisul nu este numai oraşul marilor premiere cinematografice mondiale, dar, într-un fel, şi oraşul consolărilor pentru cineaşti. Am asistat cum *La Strada* lui Fellini, respinsă la Roma, şi-a căpătat în sălile pariziene consacrarea mondială şi aceasta este desigur motivul pentru care acelaşi Fellini declara acum cîteva săptămîni, în ajunul premierei pariziene cu *Giulietta spiriduşilor*: „Roma este oraşul scepticismului. Ea nu vrea să creadă în nimic, ca şi cum s-ar teme să creadă".

De altfel şi *Zorba grecul* al lui Kakoyannis nu prea bine primit la Atena, unde i s-a reproşat falsificarea operei lui Kazantzakis, care stă la baza scenariului filmului, s-a bucurat la Paris de un succes triumfal.

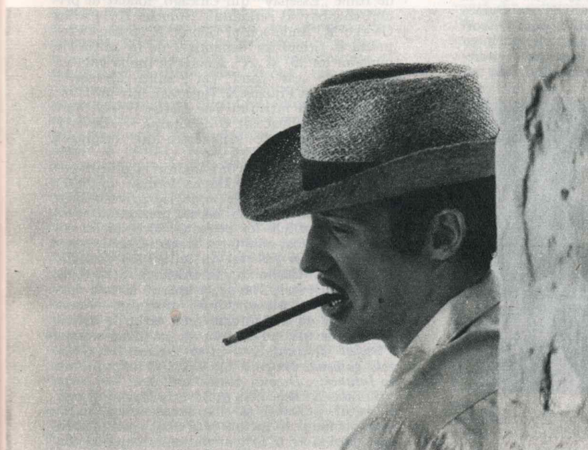
Premiere mondiale sau nu, premierele pariziene (evident cu filme real valoroase şi nu de duzină) prilejuiesc mai totdeauna adevărate parade ale vedetelor, regizorii şi interpreţii principali simţindu-se obligaţi să-şi prezinte ei înşişi filmul publicului parizian. Ceea ce volens-nolens îi expune curiozităţii nepotolite a gazetarilor şi unui bombardament de întrebări, de cele mai multe ori de o indiscreţie uluitoare. Gazetar vechi (a debutat ca reporter de fapte diverse la un ziar din Roma), Fellini priveşte aceste întrebări cu îngăduinţă şi desminte „legendele" create de confraţi cu o seninătate din care nu lipseşte o oarecare maliţiozitate: „Există oameni mai mincinoşi chiar decît mine". În schimb, tînăra actriţă Michèle Mercier, care s-a bucurat de un mare succes în ultimul film al lui Denis de la Patellière *(Tunetul lui dumnezeu)* unde a jucat alături de Gabin, e mai tăioasă şi mai categorică: „Între meserie şi viaţa mea particulară am pus totdeauna o poartă etanşă. Unele actriţe le amestecă. Eu nu. Am oroare de scandal şi nu am nici un fel de încredere în cele care exploatează în scopuri publicitare fapte din viaţa lor personală".



Jeanne Moreau, lansată în Amantii, **relansată în** Jules şi Jim, **una din cele mai distribuite actriţe de film la ora actuală pe plan internaţional, a depăşit de mult graniţele unei vedete „naţionale"** (Aici în Viva Maria)

Şi totuşi B.B. pe care „legenda" (vorba lui Fellini) o voia „victimă" a curiozităţii gazetarilor e prezentă săptămînă de săptămînă în paginile revistelor. Ce poartă Brigitte? Cum îşi mobilează casa de la St. Tropez? Cît de mult îşi iubeşte soţul şi ce părere are despre Jeanne Moreau? — iată subiectele foarte la modă pe care fosta soţie a lui Vadim le tratează în zeci de interviuri acordate presei. Şi în timp ce B.B. face declaraţii şi îşi mobilează (a cîta oară?) vila, Jeanne Moreau filmează, filmează. După *Viva Maria*, în care joacă alături de B.B., va urma *Marinarul din Mediterana*, după el o aşteaptă un contract la Londra, altul în America. Pare să fie la ora actuală cea mai solicitată actriţă de film din occident.

Pe firmamentul cerului parizian în acest timp urcă steaua unei tinere actriţe americane, copleşită cîndva de personalitatea tatălui ei, „celebrul" Henri Fonda. Căsătorită în vara aceasta cu Roger Vadim, acelaşi care a lansat-o cu aproape cincisprezece ani în urmă pe B.B., Jane Fonda „departe de a fi frumoasă", după propria ei apreciere, a muncit din greu pentru a se afirma în cinematografia americană. „Noi, care sîntem copiii unor celebrităţi, spunea ea, căpătăm cu uşurinţă primul contract. Al doilea nu se mai capătă atît de uşor sau chiar deloc". Pentru a face film mai departe nu ajunge un nume, e nevoie de muncă! Acum Jane Fonda turnează la Paris, într-un film al lui Vadim. Şi e hotărîtă să nu se mai întoarcă în America, unde „atmosfera din studiouri" nu-i place.



Jean-Paul Belmondo îi datorează mult lui Jean-Luc Godard şi filmului *Cu sufletul la gură*.

Dar ca şi Jeanne Moreau, sînt la Paris actori care, apărînd foarte des pe ecrane, îi întîlneşti foarte rar sau niciodată în coloanele presei. De aceea, cîteva recente declaraţii ale lui Jean Gabin, acest „monstru sacru, acest monument, această instituţie naţională", cum l-a numit un gazetar, au stîrnit senzaţie. Gabin este din nou pe platouri şi din nou cu Denis de la Patellière. Titlul noului său film? *Du Rififi à Paname*, în care îl are ca partener pe George Raft. Pe platouri se află de altfel şi Yves Montand, interpretul principal al noului film al lui Alain Resnais: *Războiul s-a sfîrşit*, în vreme ce Simone Signoret se pregăteşte să turneze la Hollywood un film pentru televiziunea americană.

Iar anul 1965 al cinematografiei franceze a fost anul numelor mari — nici unul din marii regizori sau din marii actori de film ai Franţei de vîrste şi generaţii diferite nu lipseşte de pe genericul bilanţului — René Clair *(Serbările galante)* alături de Alain Resnais *(Războiul s-a sfîrşit)*, Marcel Carné *(Trei camere în Manhattan)* alături de Agnès Varda *(Creaturile)*, Christian Jaque *(Un homme à part entière)*, alături de René Clément *(Arde Parisul oare?* şi *În căutarea timpului pierdut*, după Proust). Interpreţii acestor filme sînt Gabin şi Yves Montand, Belmondo şi Annie Girardot, Nicole Courcel şi Robert Hossein, Catherine Deneuve şi Jeanne Moreau, Jean Marais şi Fernandel, Marina Vlady şi Pierre Brasseur. Acestea ar fi o parte din filmele franceze ale anului, pentru că pe ecranele pariziene, alături de filme mari, alături de filme de certă valoare, franceze sau străine, apar titluri şi filme care dacă n-ar răspîndi o ciudată atmosferă de morbiditate te-ar face să zîmbeşti. Producţii americane de duzină de ai căror realizatori n-a auzit nimeni niciodată şi care poartă titluri ca: *Maciste în mîinile regelui Solomon* sau *Nopţile Catherinei*, toate însă independent de aceste titluri purtînd inscripţia binecunoscută în cinematografele de pe Montmartre „interzis tinerilor sub 18 ani". Uneori vîrsta variază „interzis tinerilor sub 16 ani", dar aceasta nu schimbă cu nimic calitatea dubioasă a acestui gen de peliculă (e greu să le spui „filme").

Turist fiind, în trecere prin marele oraş, ai o singură consolare — că parizianul acordă mizerelor „superproducţii" pornografice şi de groază, tot atît de puţină atenţie ca şi tine. Dar consolarea ascunde totuşi o amărăciune izvorîtă din faptul că clienţii obişnuiţi ai lui *Maciste* şi ai *Catherinei* sînt tocmai tinerii. Să fie aceasta cheia afişului „interzis tinerilor sub 18 ani"?

Mariana PÎRVULESCU

E!

a dispărut
Gabin ar
şela încre-
în omul-
se ştie în
fi iertat.
să pentru
„monştrii
filme aşa
, adică fil-
răjesc pu-
ful nu mai
eri, vedete.
o penurie
se impună
orului toc-
iul acestor
cu orice
şi adult",
alecreanga
oartea lui
o lovitură
american.
a cu acest
dispare şi
aceea ne
cilor care
ul, sarcina
şi a striga
e-şi asumă
nematogra-
i vedetele!
logia, dacă
mai crede
site, cine-
erdut nu o
oi...

COTTOM



În Ben Hur, supergigantul filmelor mute, Bushman interpreta rolul patricianului roman și soldatului Messala, (dreapta) rivalul lui Ben Hur.

Profesorul Jerzy Toeplitz, unul dintre cei mai apreciați teoreticieni ai filmului din lume, începe anul acesta să publice în revista noastră un ciclu de 12 corespondențe despre 12 personalități ale cinematografiei mondiale: clasici în viață, creatori pe care vîrsta înaintată nu i-a obosit și nu i-a decepționat și care înfruntînd anii continuă să slujească cea de a 7-a artă cu o abnegație rară și un entuziasm exemplar pentru generațiile tinere.

Aceste 12 portrete urmăresc de asemenea ca prin intermediul unui destin să ne apropie de înțelegerea unor fenomene specifice celei mai tinere dintre arte, să explice moravurile unor anumite medii cinematografice, mărirea și decăderea unor curente, școli, a unor mituri...

TRECUT DE OPTZECI DE ANI DAR MEREU ACTIV

FRANCIS X. BUSHMAN

Francis Xavier Bushman a intrat la 10 ianuarie în cel de-al optzecelea an al vieții, iar acum cîteva luni a jucat un rol în cel de-al patru sute treizeci și cincilea film. Aceste două cifre: 81 și 435 spun tot. Bushman este probabil unul din cei mai bătrîni dar mereu activi actori de film din lume, și prin aceasta un fel de cronică vie a cinematografiei, din timpurile de pionierat ale nickelodeoanelor și pînă la epoca cea mai recentă marcată de ecranele mici ale televiziunii și de cele mari ale cineramei. Primele file ale cronicii au fost scrise pe vremea cînd secolul XX era încă foarte tînăr, iar despre Hollywood nu auzise nimeni nimic — adică pe la începutul anului 1911, în orașul Chicago.

Francis X. Bushman (cel de al doilea nume al său îl marca numai cu inițială), născut în localitatea Norfolk, statul Virginia, S.U.A., avea pe atunci douăzeci și șase de ani și era frumos ca un zeu antic. Splendid clădit, poza deseori sculptorilor și pictorilor. Se ocupa cîte puțin cu de toate — fusese miner, comisvoiajor și profesor de gimnastică. Dar în primul rînd, din pasiune și prin vocație, era actor. A jucat mai întîi în formații de amatori, și apoi în ansambluri profesioniste, bineînțeles nu în cele de prima mînă de pe Broadway, ci în unele mai modeste, care făceau tot anul turnee în orășelele și localitățile din provincie. Și poate lumea asta mare niciodată nu ar fi aflat despre existența lui Bushman dacă n-ar fi fost concursul pentru „cel mai frumos bărbat", publicat de revista feminină „The Ladies World". Premiul întîi a revenit acestui actor necunoscut, cu profil impecabil și cu torsul atletic al unui discobol. Și astfel, de pe o zi pe alta, viața lui a căpătat un alt sens.



„Avea 26 de ani și era frumos ca un zeu antic" — Francis Xavier Bushman.

„Ess" and „Ei"

Învingătorul a fost convocat de studioul de filme „Essenay" din Chicago, fondat de primul cow-boy al ecranului, Broncho Billy alias George M. Anderson și George K. Spohr. Proprietarii firmei au denumit-o de la inițialele numelor lor „S" și „A", fonetic în limba engleză pronunțate „ess" „and" „ei", adică „Essenay". Aci a debutat Francis X. Bushman într-un film, nu incidental intitulat *The Ladies World*. Partenera lui a fost tot o debutantă — Beverly Bayne, o fată de șaisprezece ani, originară din Minneapolis.

Noua pereche de primi-amorezi a plăcut publicului. Bushman și Bayne formau un cuplu romantic: se țineau de mînă, se priveau lung și duios în ochi, cel mai adesea prezentînd spectatorilor profilele lor perfecte. Succesul lor cel mai mare a fost adaptarea tragediei shakespeariene *Romeo și Julieta*. În anii 1916 și 1917, Francis X. Bushman, întotdeauna alături de nelipsita Beverly Bayne, a apărut în cele optsprezece părți ale serialului intitulat *Marele secret*. Cît de atrăgătoare erau titlurile diferitelor episoade nu e greu să ne dăm seama: *Vîrtejul destinului*, *Peștera balaurului*, *Ghiarele galbene*, *Enigma lui Eros*, *O împușcătură în întuneric*, *Degetul pierdut* etc. etc.

Francis X. Bushman și Beverly Bayne ar mai fi putut probabil să stăpînească încă multă vreme ecranul, să încînte și să emoționeze publicul, dacă n-ar fi fost anumite împrejurări din viața lor particulară care, datorită indiscreției presei, au fost date în vileag. Cînd Francis X. Bushman a semnat contractul cu „Quality Pictures" era însurat și avea cîțiva copii. Prim-amorez romantic — și în același timp — tată al unei familii numeroase? Nu se prea potrivea și de aceea direcțiunea studioului a decis să ascundă admiratoarelor amănuntele referitoare la starea civilă a actorului. Bushman s-a obligat



în contract să nu acorde interviuri cu privire la viața lui particulară și să nu se fotografieze niciodată cu soția și copiii lui. Pentru public Mrs. Bushman nu exista, iar frumosul Francis adora o singură ființă — pe partenera lui de film, Beverly Bayne. Să se fi pătruns el oare prea mult de rolul de amant pe ecran, să se fi săturat soția lui de eternul „incognito"? Este greu să știm azi care au fost cauzele reale ale divorțului; fapt este că acesta a avut loc în 1918. Doamna Bushman și-a reluat numele de domnișoară fără a omite însă să dea publicității știrea că este mama celor cinci copii ai lui Francis X. Bushman. A fost un mic cutremur de pămînt. Nimic nu a mai putut salva „reputația" adoratului Francis. Nici măcar căsătoria cu Beverly Bayne. Studiourile au rupt imediat toate contractele, iar publicul „înșelat" și-a întors spatele de la idolul de pînă atunci.

Uneori e periculos să fii prea bun

Cariera lui Francis X. Bushman părea sfîrșită. Trecuseră timpurile cînd el se plimba într-un Rolls Royce cu mînere din aur masiv și cînd optsprezece secretare nu pridideau să răspundă la scrisorile adoratoarelor. Pe neașteptate însă, după cîțiva ani de inactivitate a venit mult doritul „come back", întoarcerea pe primele pagini ale magazinelor de cinema și recenziile entuziaste. Popularul interpret a apărut într-unul din cele mai reprezentative filme din epoca mută, în supergigantul a cărui producție a costat amețitoarea sumă de 6 milioane dolari, în *Ben-Hur* (regia Fred Niblo, producție „Metro Goldwyn Mayer"). Bushman interpreta rolul patricianului roman și soldatului Messala — rivalul și adversarul lui Ben Hur. Potrivit multor critici, era mai bun decît partenerul său, micul și puțin cam efeminatul Ramon Novarro. Dar uneori e periculos să fii prea bun. Studiourile M.G.M. lansau ca vedeta nr. 1 tocmai pe Ramon Novarro și nu le convenea ca altcineva să-l depășească. De aceea, cu toate că presa era plină de admirație pentru Messala-Bushman, nu au mai venit nici alte „engagements" și nici filme noi. Intoarcerea pe ecrane, în atmosfera de glorie, a fost un experiment unic și fără urmări.

După *Ben Hur*, noaptea uitării s-a lăsat din nou. Părăsit de cea de-a doua soție și sărăcit de speculațiile la bursă, anii treizeci îl găsesc pe Francis X. Bushman negustor în branșa alcoolului și actor de music-hall, și doar arareori încercîndu-și norocul în mici roluri de film. Această situație durează pînă în anul 1936 cînd intervine din nou „come back"-ul. Nu atît de răsunător ca în *Ben Hur* și nu într-un rol principal, dar într-un film tot atît de cunoscut. *Hollywood Boulevard* era ceva în genul unei cronici romantice a capitalei filmului, realizat de „Paramount" și regizat de Robert Florey. Pe lîngă Bushman apăreau: Maurice Castello, Esther Ralston, Lane Novak și Creighton Hale.

Hollywood Boulevard reamintea regizorilor și producătorilor de existența actorului care putea, dacă se ivea ocazia, să mai joace cîte un rol mai mic. Rolurile mari din anii treizeci și patruzeci erau jucate de fiul lui Bushman, Francis X. Bushman Junior, în westernuri de categoria a doua. Numele lui Bushman senior apare pe genericul filmului *Wilson* (regia Henry King) turnat în 1944. Fostul amorez joacă acum rolul unui bancher și membru al partidului democrat. Zece ani mai tîrziu, în 1954, apare din nou, de data asta alături de Audrey Hepburn, în *Sabrina* de Billy Wilder. Acestea însă nu mai sînt roluri, ci apariții și trebuie calități de detectiv pentru a depista, în mulțimea de figuranți care se perindă pe ecran, figura atît de bine cunoscută de acum treizeci sau patruzeci de ani.

„Marea surpriză"

Cel de-al treilea „come back", decisiv pentru toată viața lui Francis X. Bushman, are loc în 1956. Eroul nostru a împlinit șaptezeci de ani și apare în fața camerei de televiziune în programul intitulat „Marea surpriză". Ceea ce s-a întîmplat a fost într-adevăr o surpriză mare și unică în felul ei. Bushman s-a hotărît să ia parte la un „quiz", un concurs popular care oferea, pentru cel mai bun participant, frumosul premiu de treizeci de mii de dolari. Marele prim-amorez din primul și al doilea deceniu al secolului nostru și-a ales ca „probă" poezia de dragoste. Francis X. Bushman a cîștigat concursul „magna cum laudae" și a fost nu numai cel mai bun dintre concurenți, dar și cel mai fermecător actor de televiziune. Un bărbat în vîrstă, frumos și cu un mare farmec personal. Din nou presa a început să se agite, să scrie despre el, au apărut fotografii pe primele pagini ale ziarelor și chiar — adevărată minune — au început să vină scrisori de la vechile lui adoratoare. Cu banii cîștigați, Bushman și-a cumpărat o căsuță modestă la Santa Monica, pe malul Pacificului. Aici a început o bătrînețe liniștită și îndestulată, dar nu inactivă, fiindcă el continuă să apară la televiziune și în film. În anul 1957 s-a impus din nou spectatorilor, cu capul său argintat și vocea sonoră, în rolul lui Moise din *Istoria omenirii* a fraților Warner. Iar ultimul film în care a apărut poartă un titlu lung: *Serata în pijama din casa cu fantome*. Acesta a fost cel de al patru sute treizeci și cincilea film al lui.

„Romeo, Messala și Moise"

Francis X. Bushman nu face parte cu siguranță din categoria marilor actori, artiști a căror glorie va dura întotdeauna. Profilul lui grec putea concura cu profilul lui John Barrymore, dar talentul lui nu se putea ridica nici pînă la gleznele marelui Jack. Dacă merită să vorbim despre el, este în primul rînd pentru că istoria vieții lui ilustrează perfect istoria cinematografiei americane, a grandorilor și decadențelor ei, a moravurilor și a jocurilor de culise din marile studiouri. Francis X. Bushman a trăit pe pielea lui această istorie, din zilele eroice cînd încă Chicago și New-York erau capitalele filmului și pînă la „quiz"-urile televiziunii. „Oamenii mă privesc ca pe o legendă — a spus el într-un interviu acordat reprezentantului lui New York Herald Tribune — și este foarte agreabil să fii o legendă și un om viu totodată".

Francis X. Bushman impune prin vitalitatea sa. Anii laborioși nu l-au epuizat nici fizic, nici intelectual. Se mișcă cu ușurință, vorbește cu vioiciune, este un om activ. Îi place să povestească despre trecutul său, despre anii de succes și de eșec. Îi place să apară în fața camerelor de film și de televiziune. Astăzi face acest lucru din plăcere, nu de nevoie. Îl îngrijește o familie numeroasă, cu adevărat patriarhală. La festivitățile familiale se întîlnesc toate generațiile familiei Bushman la „Bushmanor". Înconjurat de o numeroasă descendență zîmbesc lumii și oamenilor: Romeo din anul 1916, Messala din 1926 și Moise din 1957, fără a mai vorbi despre unul din cei mai mari cunoscători ai poeziei de dragoste din toate timpurile.

Jerzy TOEPLITZ

MERIDIANE





Balthazar împreună cu băieții „cei răi".

Bresson este omniprezent pe platou...

Au hasard, Balthazar

La cîțiva kilometri de Versailles, la Guyancourt, un sătuc de vreo 100 de locuitori, Bresson pune în scenă *La întîmplare, Balthazar...* Subiectul? Viața unui măgar, de cînd se naște și pînă ce moare. Sau mai exact spus, viața celor din jurul său: diferiții proprietari care s-au succedat, diferitele evenimente la care a fost martor. Toate micile incidente ale acestei cronici rurale sînt marcate de prezența sa, influență difuză care este poate cea a destinului...

Autorul acestei producții franco-suedeze este Robert Bresson, care de la synopsis pînă la regie a făcut totul: scenariu, adaptare, dialoguri. Credincios vechilor sale principii, nu a folosit decît interpreți neprofesioniști. Printre aceștia, Anne Wiazemsky, nepoata lui Francois Mauriac, deține rolul cel mai important, prima stăpînă a lui Balthazar.

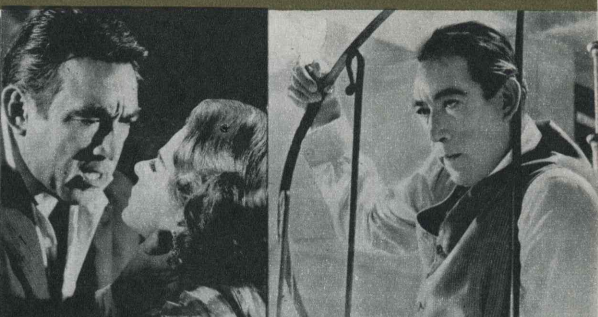
Ca motto al filmului, Bresson a plasat acest citat extras din „Idiotul" lui Dostoievski: „...Nu puteam lega două idei laolaltă; eram pe cît se poate de trist; eram tot numai neliniște. Mi-aduc aminte că am reușit să ies din această obscuritate, într-o seară, la Basel, și asta datorită unui strigăt de măgar aflat în piața orașului, care m-a deșteptat.."

Au hasard, Balthazar este turnat în întregime în decoruri naturale. Omniprezent pe platou, Bresson vede tot, se ocupă de tot. În mîinile sale, interpretul devine elementul indispensabil al unui univers abstract care îl dezvăluie lui însuși, el nedescoperindu-se decît la vizionarea filmului finit.

Marie (Anne Wiazemsky) prima stăpînă a lui Balthazar.







UN FILM DESPRE DISPARIȚIA COPILĂRIEI?

Gustul mierii,
o producție a studiourilor engleze

SCENARIUL: Shelagh Delaney, Tony Richardson, după piesa lui S. Delaney.

REGIA: Tony Richardson.

IMAGINEA: Walter Lassaly.

MUZICA: John Addison.

INTERPREȚI: Dora Bryan, Rita Tushingham, Robert Stephens, Murray Melvin, Paul Danquah, David Boliver.

FILMUL A FOST DISTINS CU: Premiul principal — Karlovy Vary 1962, Premiul IFIDA 1963, British Film Academy Awards i-a acordat următoarele premii:

— Cel mai bun film englez

— Dora Bryan — Cea mai bună actriță

— Rita Tushingham — cea mai tînără actriță cu cel mai bun viitor în cinematografie

— Shelagh Delaney și Tony Richardson — pentru cel mai bun scenariu englez.

Cannes 1962: Premiul pentru cea mai bună interpretare lui Rita Tushingham și Murray Melvin.

Filmul lui Tony Richardson, *Gustul mierii* ar putea fi un studiu despre dispariția copilăriei. Rînd pe rînd, sub presiunea unor realități concrete și spirituale necrutătoare, zonele pure par să se retragă, sclipirea feerică se stinge, frumusețea posibilă cedează, se predă destinului sumbru și dur. Și aceasta este, într-adevăr, una din temele filmului, dar numai tema lui secundară, minoră. Treptat, i se va dezvălui melodia principală și profundele ei implicații etice.

Mult mai puțin violent decît *Viața sportivă*, mai puțin omogen decît *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, filmul de față acționează prin acumulări lente, aparent haotice, pentru ca, în scena finală, să-și impună concluzia, neostentativ, dar ferm.

O școlăriță urîtă, cu farmec ascuns. Mama ei, la hotarul îmbătrînirii, uzînd de resturile frumuseții și temperamentului ei. Un partener de o vulgaritate similară. Dragostea dintre fată și un tînăr negru, bucătar de vas. Străzi umede. Locuințe sordide. Un bîlci — al adulților — trivial și strident. Un bîlci — al adolescenților — suav. Un băiat cu porniri invertite, atașîndu-se de fata devenită vînzătoare într-un magazin de încălțăminte. Menajul lor cast. Sentimentul lui de protecție — sentiment bărbătesc — față de fata care urmează să nască un copil aparținînd altui bărbat. Și întretăiate cu aceste segmente de viață, liniile de forță ale unei societăți indiferente față de om, legile reci ale ierarhiei civile, absența idealului.

Acumularea se face pe baza unor detalii de o semnificație redusă, la prima vedere. Școlărița, în pregeneric, se spală pe obraz, jucîndu-se cu clăbucii de săpun. De fapt, este adolescenta care se privește în oglindă, care-și descoperă trăsăturile, iar jocul ei e încă reminiscența copilăriei. În cursul scurtei iubiri cu tînărul negru, acesta îi oferă un inel cu piatră ieftină, sclipitoare. Inelul fiindu-i prea mare, fata îl va purta legat la gît cu o panglică. Foarte ușoare sugerări de simbol, tușe lejere, aproape derutante prin încadrarea perfectă în firescul zilnic. Paralelismul celor două „bîlciuri". Fata îi însoțește pe mama și pe amantul ei mustăcios și brutal. S-a „gătit", alegînd din sărăcia casei o jachetă, un fular și și-a pus chiar o podoabă de pene în păr. E mai urîtă ca de obicei, pentru că a încercat să fie „frumoasă" în felul celor mari, și pentru că adulții de lîngă ea sînt triviali. Cînd se va duce cu prietenul ei la bîlci, totul se va petrece simplu și tăcut. În sfîrșit, în ultima scenă, cînd ultimul reprezentant al adolescenței se retrage, lăsînd locul mamei, femeie marcată de experiență, eroina aprinde un băț de artificii și-l privește îndelung, pînă se stinge.

Dar este oare *Gustul mierii* numai un film despre dispariția copilăriei?

Într-o gradație înceată în care accentele se dizolvă, ca pentru a sugera curgerea cotidiană, se desenează cele cîteva destine, de complicați „oameni simpli", ale căror înfrîngeri paralele nu ating niciodată limita tragicului. Și n-o ating, nu din pricina plafonării sau a mediocrității lor, ci — lucru ciudat! — pentru că regizorul și autorul scenariului, în ciuda tonurilor închise pe care le folosește, își înzestrează eroii cu capacitatea de a „supraviețui". Consider drept una dintre cele mai prețioase trăsături ale umanismului lui Richardson, încrederea lui în puterea unor virtuți ca demnitatea personală, puritatea, lipsa de prejudecăți, sinceritatea sentimentelor.

Fata care a iubit un negru și care are curajul de a naște un copil, negru, înfruntînd opinia publică, mizeria și singurătatea — este un om puternic. Va supraviețui. Mama, haotică și promiscuă, care și-a părăsit, la un moment dat, fiica, are tresăriri de demnitate și o generozitate naturală care o vor ajuta să supraviețuiască. Va supraviețui și adolescentul stîngaci, maturizîndu-se prin forța lui de a se devota și de a apăra ființe slabe. Toți aceștia, sugerează Richardson, vor supraviețui, nu datorită unor evenimente exterioare accidentale, ci datorită calităților lor umane intime în favoarea cărora regizorul invocă și obține simpatia spectatorului.

Acesta mi se pare a fi sensul mai adînc și mai original al filmului.

Rita Tushingham în rolul școlăriței urîte răspîndește fascinația unei personalități artistice deosebite, jucînd cu intensitate nesilită pe toate registrele. Dora Bryan, în rolul mamei, creează unul din acele personaje pe deplin autentice și verosimile, dovedind un înalt simț al măsurii și al nuanțelor. Mai puțin impresionant ca performanță artistică, rolul adolescentului Jeffrey jucat fără disonanțe totuși, în acord cu intențiile regizorului.

Gustul mierii este un film grav și serios, de fine contrapuncturi, fără efecte stilistice, a cărui rigoare se descoperă treptat. El este totodată o dovadă că, în acești ani de experimente cinematografice, unele doar spectaculoase, se impun în continuare producțiile cu un puternic caracter realist, serios gîndite și concentrate asupra problemei esențiale: destinul omenesc.

Nina CASSIAN

VIZITA SAU RĂZBUNAREA BĂTRÎNEI DOAMNE?

Vizita, **o coproducție germano-franco-italiană.**

SCENARIUL: Ben Barzman, după piesa lui F. Dürrenmatt „Vizita bătrînei doamne".

REGIA: Bernhard Wicki.

IMAGINEA: Armando Nannuzzi.

MUZICA: H. M. Majewski.

INTERPRETEAZĂ: Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Claude Dauphin, Paolo Stoppa, Hans Christian, Irina Demick.

Filmul a obținut premiul FIPRESCI la Festivalul internațional al filmului — Berlin, 1964.

Cîte operații „estetice" a suferit piesa lui Dürrenmatt spre a deveni film, cîte confuzii au fost presărate sub haina colorată a fabulației, spre a se camufla cu grijă ideile dramaturgului elvețian; în sfîrșit, cîtă echilibristică s-a făcut pe muchia ignoranței — pe cît se pare reală cînd e vorba de artă cinematografică și simulată atunci cînd este vorba de trimiterile și simbolurile conținute în textul și în subtextul acestei lucrări (care a cunoscut în întreaga lume succese mai mari sau mai mici, dar niciodată dileme în privința sensurilor și indiferent de meridianul pe care s-a jucat).

„Vizita bătrînei doamne" este o parabolă dramatică ce operează cu sinteze, cu simboluri și urmărește localizarea nu geografică, ci a fenomenului social într-o anume orînduire (evident cea capitalistă). Piesa își propune să dezvăluie falsitatea raporturilor sociale, fragilitatea structurilor morale și afective, primatul prejudecăților și meschinăriei, prevalarea aspectului formal asupra autenticei stări de lucruri, în sfîrșit, existența unui absurd joc al inconștienței care ține loc de conștiință socială — toate acestea într-o orînduire al cărei stăpîn și zeu este unic și se cheamă: banul. Tot ea, piesa își mai propune să demonstreze covîrșitoarea putere a acestui zeu a cărui voință are putere de sentință.

Într-o sumară (sumară frizînd aproape melodrama dacă te mărginești la aspectul formal — cea sedusă devine miliardară și apoi se răzbună retrospectiv) dar pregnantă în simbolurile cu care operează o crudă analiză a raporturilor umane privite în adevărata lor lumină, piesa lui Dürrenmatt realizează în planul artei dramatice o radiografie a conștiinței concetățenilor unei jumătăți de lume. Dorința de răzbunare a personajului central, Claire Zahanasian, apare, raportată la dimensiunile pie-







sei, ca un simplu element motor (și convențional în felul lui), care pune în mișcare ascunzișuri dintre cele mai tainice ale insului anonim ce alcătuiește o colectivitate. Claire Zahanasian (în film personajul devine Karla) este un personaj pe care autorul mărturisea a-l fi construit din datele tipologice a trei magnați ai capitalului (cel ce se bucură de publicitate mondenă prin iahtul său cu tablouri de El Greco atîrnate în saloane și cu cadouri de brățări în valoare de sute de milioane de dolari făcute unei mari cîntărețe este armatorul Onassis).

Lumea piesei are un personaj principal, esențial în înțelegerea acestei lucrări: colectivitatea (pe care autorul a vrut s-o plaseze în micul orășel Güllen dar avînd în mod pilduitor datele oricărei alte colectivități cu același principiu de organizare). Mica așezare, cu lumea ei, trăiește în mod inconștient o mare dramă pentru că ea credea cel puțin în mod declarativ, în așezarea ei morală, în profilarea ei socială, în structura ei spirituală, în pofida unor dificultăți financiare devenite endemice, precum și a unei decrepitudini ce se accentuează sub ochii melancolici și îngăduitori ai unor cetățeni cumsecade și uneori mult prea cucernici.

Dürrenmatt angajează, de fapt, o dezbatere dramatică pe tema raportului dintre colectivitate și însuși principiul care a organizat-o, fiind vorba fără nici un echivoc de condiția individului în lumea capitalistă.

Și-acum, după o prea lungă dar poate întrucîtva utilă digresiune despre lucrarea originală, așa cum a cunoscut-o publicul prin mijlocirea artei scenice, să vedem ce s-a făcut în film? Poate că n-ar fi de prisos să amintim că este vorba de o coproducție germano-franco-italiană, realizată de regizorul vest-german Bernhard Wicki. În al doilea rînd vom aminti că dintr-o piesă alegorică s-a făcut un film cu o intrigă sumară și directă, avînd ca punct de pornire ideea de răzbunare a unei, azi, bătrîne dar covîrșitor de bogate Karla (odinioară sedusă și părăsită de un oarecare Serge). În locul analizării raportului sau raporturilor dintre colectivitate și responsabilitatea socială, a ideii de răspundere individuală și apoi de răspundere colectivă, a cercetării raportului dintre justiție și adevăr, precum și a relației atît de nocive dar foarte reale dintre ban și conștiință — filmul dă naștere unei intrigi reduse și parcă ridicul de pasionale (nici măcar intenționat urmărit acest ridicol al pasionalului la cei doi bătrîni ce se revăd după multă vreme spre a regla conturile unei afecțiuni de odinioară). Aici, regizorul Bernhard Wicki restrînge trimiterile piesei, ba chiar le răstălmăcește, făcînd — dintr-o piesă alegorică, operînd cu simboluri — un scenariu cu o intrigă reală și măruntă care nu invocă nici o idee și nu dezbate nici un aspect, nu vizează un fapt mai general, operînd cu personaje care n-au simbol ci o oarecare biografie: o bogătașă care vrea să se răzbune, un negustor care nu știe cum să se ferească de ea, și cîteva destul de palide apariții de cetățeni. Despre colectivitate ca personaj central, nici nu încape vorbă. Și, parcă spre a spori confuzia, coproducția intenționînd poate să-și demonstreze un spirit de universalitate extinde (după ce a restrîns pînă la desființare tot ce se referea la ideile lucrării originale și la pledoaria ei) extinde zic, zona geografică a conflictului astfel ticluit după piesa lui Dürrenmatt. Numele personajelor sînt ușor schimbate: elvețianul Ill de pildă devine Serge, Claire devine Karla; apoi, așezarea elvețiană Güllen, cunoscută azi în lume în bună măsură și datorită piesei lui Dürrenmatt, apare în film într-o caligrafiere cirilică; poliția din Güllenul astfel cirilizat, poartă uniforme ciudat de nepotrivite și anacronice, în timp ce faptele filmului — dacă e să judecăm după acțiune (ca să numim în mod convențional acțiune derularea peliculei în bobina ei) — se petrec nu mai departe decît azi.

Filmul s-a mărginit să ia ca punct de plecare, dar și de încheiere, ideea acelei răzbunări a unei bătrîne doamne și s-o exploateze cît mai deplin. Și-atît. Dar cum spectatorul nostru este invitat să vadă acest film și este invitat stăruitor, sedus chiar de cîteva nume de mare rezonanță cum ar fi Ingrid Bergman sau Anthony Quinn, e bine totuși ca acest public spectator să-și amintească de succesul real dobîndit cu un conținut real și profund al piesei prin care scenele noastre, cu două spectacole remarcabile, i l-au făcut cunoscut pe Dürrenmatt. În timp ce filmul pe care are acum prilejul să-l vizioneze nu poate face decît să confirme superioritatea acelor montări și mai ales sublinierea unei condiții liminare ale eticii artistului: fidelitatea față de opera unui autor. Filmul își are legile lui, transpunerea unei piese pe peliculă implică anume transformări — de acord. Transformări privind aducerea pe peliculă a ideilor de bază, a sensurilor operei originale, dar nu răsturnarea și ignorarea lor spre a se reține doar aspecte secundare.

Mircea ALEXANDRESCU

TRĂIASCĂ VIAȚA LA ȚARĂ

Escrocii la mînăstire,

o producție a studiourilor engleze
SCENARIUL: T. J. Morrison, Mike Watts.
REGIA: Jeremy Summers.
IMAGINEA: Harry Waxman.
INTERPRETEAZĂ: Ronald Fraser, Barbara Windsor, Gregoire Aslan, Bernard Cribbins.

Există tot felul de teorii care explică de ce rîdem: din cauza surprizei, a exagerării, a detașării noastre de persoanele rizibile etc.

Există tot felul de teorii despre nuanțele rîsului — de la cel batjocoritor la cel binevoitor, indulgent. Dar nu vom apela la nici una din aceste teorii în legătură cu *Escrocii la mînăstire*. Pentru că la această comedie nu rîdem. Și destul de rar — surîdem.

Pentru a li se pierde urma, o bandă de escroci se refugiază la o mînăstire părăsită, dintr-o insuliță. Abilii hoți sînt nevoiți să se ocupe de mica fermă a mînăstirii pentru a nu da de bănuit pescarilor din satul de pe țărm.

Iată niște excelente premise pentru o comedie de gaguri: boroboațele făcute de acești obișnuiți ai localurilor de noapte, deveniți fără voie călugări și gospodari, pot fi pline de savoare. Regia filmului (Jeremy Summers) a căutat însă să evite burlescul și să-și îndrepte atenția asupra reacțiilor fiecărui individ. Rezultatul este dublu. Pe de o parte o etipologie interesantă și variată: excelentul șef — Micul William (Ronald Fraser), femeiușca vulgară (Barbara Windsor), junele escroc visător și poet (Melvyn Hayes), tenebrosul Lorenzo (Gregoire Aslan).

Pe de altă parte, urmărind adaptarea acestor personaje la noile condiții, regia n-a putut ocoli convenționalul. Toți, dar absolut toți acești păcătoși orășeni, în contact cu deliciile pure ale vieții campestre, devin niște fericiți copii ai naturii. Temutul „boss" nu va cunoaște plăcere mai mare decît mulgerea vacilor. Fiorosul Lorenzo a devenit un mielușel de cînd s-a dedicat cultivării usturoiului, iar capricioasa Bikini e pasionată după bucătărie și spălatul vaselor. Adio localuri, adio striptease, adio lene. Trăiască viața la țară! mai ales că în tihna mînăstirii se pot falsifica în liniște bancnote și recondiționa blănuri furate.

Mai-mai că i se cere spectatorului să-i plîngă pe bieții hoți cînd sînt arestați și să fie plin de indignare față de polițistul cel rău care i-a prins!

M. A.

CONSUMÎND CU VOLUPTATE LACRIMILE

Femeia în halat,

o producție a studiourilor engleze.
SCENARIUL: Ted Willis.
REGIA: J. Lee-Thompson.
IMAGINEA: Gilbert Taylor.
MUZICA: Louis Levy.
INTERPRETEAZĂ: Yvonne Mitchell, Anthony Quayle, Sylvia Syms, Andrew Ray.

Despre filmul *Femeia în halat* s-ar putea spune că este o melodramă inspirată din viața conjugală. Că nu aduce nimic nou; că triunghiul Ea-El-Ea declanșează clasicul conflict. După douăzeci de ani de căsătorie, El, bărbat între două vîrste, vrea s-o părăsească pe Ea-soția, pentru Ea-tînăra și nostima lui secretară. (Nu vă fie teamă că divulgăm secretul subiectului, filmul nu poate rezista nici dacă am păstra taina conflictului). Fiecare dintre cei trei are sentimente pure.







Fiecare luptă fără să privească în jur, consumînd cu voluptate și orgoliu toate lacrimile, toate reproșurile, toate strigătele și surîsurile, într-un cuvînt toate accesoriile ritualului despărțirii. S-ar mai putea spune că în final eroii pășesc „curajoși și demni" pe drumul moralei, că echilibrul familial este cîrpit, și că spectatorul, suporter al căsătoriei, poate pleca acasă cu liniștea picurîndu-i în suflet (!).

S-ar mai putea spune și alte lucruri despre acest film. De exemplu că regizorul se numește J. Lee Thompson; interpreții Sylvia Syms, Anthony Quayle și în special Yvonne Mitchell se achită cu naturalețe de roluri dînd pe alocuri dovada unei mature capacități actoricești. Dar nu tot ce înduioșează în viață devine automat argument artistic.

Ideea acestui film nu fructifică printr-o exprimare artistică adecvată un conținut bogat în sensuri, și așa se întîmplă că ea se transformă într-un fapt divers bun de menționat numai într-o rubrică „Întîmplări din lumea largă".

Femeia în halat nu izbutește să depășească condiția unei platitudini cenușii.

Dar, dacă stau să mă gîndesc, de ce trebuie să spunem atîtea lucruri, de ce trebuie risipite atîtea considerații — fie ele chiar și critice pentru un film „călduț", care nici nu ne bucură, nici nu ne întristează, care nu ne spune nici lucruri vechi, nici lucruri noi, pentru că pur și simplu nu comunică nimic? Un film care ne lasă indiferenți atunci cînd îl vedem, pe care îl uităm în clipa în care părăsim sala de cinema și care n-are nici măcar scuza unui divertisment.

Adina DARIAN

DIN NOU UNIVERSUL COPILĂRIEI

Copiii îndrăzneți,

o producție a studiourilor din R.P. Chineză.
REGIA: Yang Shiao-Chung.
IMAGINEA: Chao Cheng-Yen.
MUZICA: Hsiang Yu.
INTERPRETEAZĂ: Chen Chao-Yin, Tung Ya-Ming, Wu Li-Min, Keng Hsin-Yu.

Copilăria este un subiect deosebit de tentant pentru un cineast. Reușitele din acest domeniu sînt numeroase. De la bun început însă trebuie făcută remarca, așa cum amintea cineva într-o cronică cu cîțiva ani în urmă, și anume că filmele despre copii au o dublă destinație: filme care abordează teme din universul copilăriei, dar care se adresează adulților, și cele care vor să se adreseze numai copiilor. Acestea din urmă sînt cele mai numeroase. Nu se poate spune același lucru și despre reușita lor. N-aș vrea să fiu sentențios, dar cred că acest fapt se datorește dificultății de a le realiza.

Copiii îndrăzneți al regizorului Yang Shiao-Chung (titlul mi se pare aproximativ, adjectivul corespunzător cred că ar fi fost „întreprinzători") este plin de intenții educative.

Mung-Kuei, elev silitor dotat cu îndemînare și spirit practic, ia o hotărîre. Aceea de a cultiva împreună cu frățiorii lui prețiosul bumbac pe o mică parcelă de pămînt. Realizarea acestui lucru întîmpină dificultăți deoarece părinții lui Mung iau în glumă hotărîrea fiului. Mung-Kuei se hotărăște să-și găsească singur bucata de pămînt și s-o lucreze în anonimat, ajutat de bunicul său. Acțiunea lui este însă descoperită și viu aplaudată. Părinții, școala și cooperativa de producție îi sprijină eroica acțiune. Bineînțeles, că se vor ivi greutăți. Ca în fiecare școală există un elev leneș, Ah-Hu, care este și bătăuș pe deasupra și care va pune bețe în roate bunei desfășurări a lucrurilor. La aceasta se mai adaugă o greșeală tactică a lui Mung-Kuei, care la o expoziție agricolă, văzînd un afiș ce semnala că polenizarea artificială a porumbului se face cu amîndouă mîinile, se hotărăște să aplice aceasta și la bumbac, rezultatul fiind invers celui scontat. În sfîrșit, se iscă o ploaie însoțită de furtună care amenință să le distrugă mica plantație, dar părinții și țăranii colectiviști le vor veni în ajutor. Pînă la urmă însă, lucrurile se termină cu bine. Leneșul Ah-Hu va deveni pionier și și va corecta lipsurile, timidul clasei va deveni un copil întreprinzător și plin de curaj, mica parcelă cultivată cu aur alb va rodi spre bucuria copiilor, a școlii și a părinților.

Realizarea artistică a filmului este într-o măsură lipsită de nerv, deși acel suflu poetic caracteristic copilăriei transpare din cînd în cînd în film. Filmul are cîteva imagini color bune, ca de exemplu plecarea și întoarcerea de la muncă a țăranilor.

Jean MORARU

EROISMUL — INCOGNITO

Sașa,

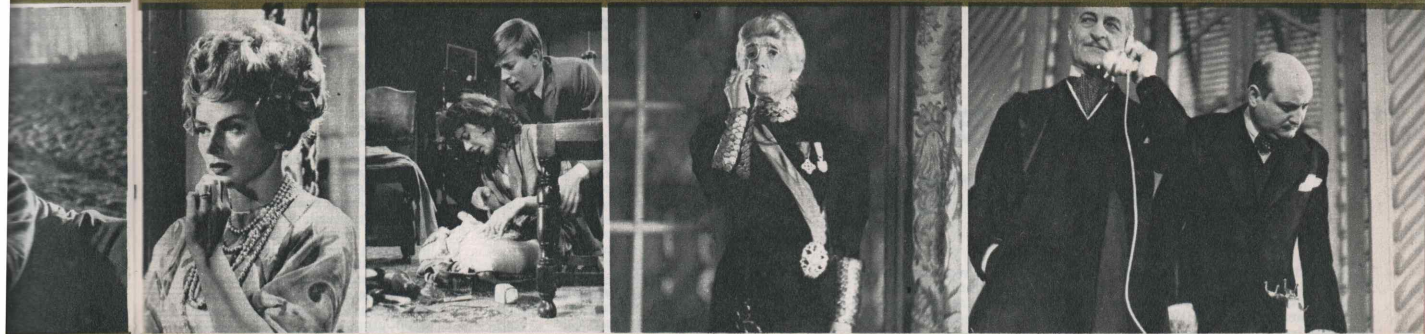
o producție a studiourilor iugoslave.
SCENARIUL: Vlastimir Radovanović.
REGIA: Radenko Ostojić.
IMAGINEA: Nenad Jovicić
INTERPRETEAZĂ: Cermilac Predrag, Miletić Ratko, Vancelovski Kole, Rade Marković, Dusića Zegarać.

Sașa e un pseudonim. Un numitor comun al patriotismului ce cuprinde masele largi manifestîndu-se cu toată forța cînd e vorba de ura împotriva fasciștilor cotropitori. Primul „Sașa" fusese o fată. O partizană ucisă de nemți. Iubitul ei a vrut să o răzbune. Și cel dintîi hitlerist împușcat purta pe piept simbolul acestei răzbunări. Dar a căzut în luptă și tînărul. Prietenul lui i-a luat locul, însemnîndu-și dușmanul cu numele simbolic. Cînd va înceta oare această aparentă „vendetta"? Atunci cînd fiecare partizan din grupa Sașei va fi ucis cîte un fascist. O lege crudă dar simplă și dreaptă a războiului. Dar, susține pînă la urmă filmul, eroica rezistență a poporului iugoslav împotriva cotropitorilor n-a avut la bază numai acest mobil personal. Ștafeta patriotică e preluată de tineri care fără să cunoască povestea romanticului „Sașa" aruncă în aer depozitele germane cu muniții, distrug poduri sau ucid pe trădătorii vînduți nemților. O clasă întreagă de elevi scriu, imprudent, numele eroului misterios, devenit emblema curajului. Nu știu că fiecare dintre ei poate deveni în condiții prielnice mesagerul nobilei misiuni, că în fiecare dintre acești adolescenți stîngaci dar inimoși, care-i urăsc pe nemți așa cum respiră, poate învia eroicul Sașa. Ceea ce se și întîmplă de fapt. Trei vlăjgani din ultima clasă pun la cale „spargerea" unui magazin german de alimente. Înarmați cu pistoale adevărate („procurate" tot în joacă de la niște nemți care se scăldau), temerarii noștri trec bravînd pe lîngă sentinele dar cînd ajung înăuntru nu rezistă stivelor cu ciocolată și jucării din magazin. În fața trenulețului electric redevin iar copii jucăuși și uimiți, cărora războiul n-a reușit să le asprească decît chipurile. *Sașa* e o prospectare inteligentă și sensibilă a adolescenței oscilînd — în condiții aspre — între copilărie și maturitate, o maturitate grăbită, forțată ca vrejul răsucit al unui bostan. Zgomotul unor explozii îi trezește pe copii din visare și, ajunși în stradă, în plină noapte, se văd în situația de a acționa pentru prima oară bărbătește: salvează de la moarte și adăpostesc un partizan rănit. Treptat, aproape tot în glumă, așa cum au început acțiunea, cei trei prieteni vor deveni eroi, iscălindu-și cu mîndrie și modestie, actul de bravură și răzbunare. Un „Sașa" (partizanul rănit) e prins și executat de fasciști. Dar nu unul, nu trei, ci zeci de Sașa vor continua lupta pînă cînd țara va fi eliberată. Trecerea de la acest fapt particular, concret, de expresivitate poetică (fapt—se pare — real, care i-a inspirat pe cineaștii sîrbi) la acel simțămînt patriotic general, eroismul de mase ce cuprinde inima fiecărui cetățean cinstit, se face în acest film firesc, autentic. Un umor tonic, neașteptat pentru atmosfera sumbră a războiului, luminează, dă grație, spontaneitate, adevăr, acestei proaspete și originale pelicule.

Al. CREȚULESCU

poate învia
a ce se și
. Trei vlăj-
lasă pun la
nui magazin
te. Înarmați
rate („pro-
ă de la niște
dau), teme-
bravînd pe
r cînd ajung
ă stivelor cu
i din maga-
ețului elec-
opii jucăuși
războiul n-a
rească decît
o prospec-
sensibilă a
nd — în con-
tre copilărie
maturitate
a vrejul ră-
n. Zgomotul
ezește pe co-
unși în stra-
te, se văd în
iona pentru
ătește: sal-
te și adăpos-
rănit. Trep-
n glumă, așa
acțiunea, cei
deveni eroi,
ndrie și mo-
ravură și răz-
" (partizanul
executat de
nul, nu trei,
vor continua
ara va fi eli-
de la acest
concret, de
tică (fapt—se
re i-a inspi-
sîrbi) la acel
tic general,
ce cuprinde
tățean cinstit,
m firesc, au-
tonic, neaș-
mosfera sum-
luminează, dă
tate, adevăr,
și originale

REȚULESCU



MIEZUL SAU COAJA?

Trageți în Stanislas!

o coproducție franco-germană.
SCENARIUL: Michel Cousin, J. Ch. Dudrumet.
REGIA: Jean-Charles Dudrumet.
IMAGINEA: Pierre Gueguen.
MUZICA: Georges Delerue.
INTERPRETEAZĂ: Jean Marais, Nadja Tiller, André Luguet, Bernadette Lafont.

Tată, spuse micuțul canibal arătînd un elicopter, asta se mănîncă?

— Da, puiule, dar numai coaja.

Anecdota nu este chiar așa departe de Onorabilul Stanislas pe cît s-ar părea. Cu tot apetitul nostru insațiabil pentru comedie, cu toată pofta noastră pentru aventură, cînd avem prilejul rar de a ni le satisface, jucăm un joc invers și hazliu. Stimulați de nostalgia criteriilor absolute începem să disecăm cu minuțiozitate algebrică mecanismul comediei și la sfîrșitul acestei operații prețioase ne trezim în fața unui fruct de nerecunoscut de la care nu mai știm ce să savurăm, miezul sau coaja. Micuțul canibal avea dreptate întrebînd; stabilea astfel un raport și-și fabrica un criteriu. N-ar trebui să fim mai puțin realiști și să nu ne punem în situația unor asemenea filme, această întrebare.

Definirea umanității prin puterea ei de a rîde are partea ei de adevăr. Seriozitatea înarmată cu tabelele de logaritmi nu este propice comediei și tonul categoric al celor care nu vor să creadă în escaladări, bastonade, bătăi distrugătoare este fals. Mă întreb ce fel de film ar fi acela în care Jean Marais ar cădea răpus de la primul pumn sau nu și-ar răpune elegant și suav adversarul? Căci pînă și filmele polițiste cele mai pure au devenit un motiv de virtuozitate logică, o schemă abstractă cunoscută de toți ca secretul lui Midas. Ar putea părea ciudat, dar acest al doilea Stanislas la fel de onorabil dar total diferit de prima lui înfățișare este un veritabil erou comic. Implicat de data aceasta prin propria voință într-o poveste cu gangsteri care au schimbat mașina infernală cu mitraliera de buzunar, Stanislas a devenit în această a doua versiune un profesionist al aventurii, chiar un teoretician al ei.

„Aventura este o marfă care se plătește cu o monedă fabricată de ea însăși", spune Stanislas devenit autor de memorii și definiții. Dar în filmul lui J.C. Dudrumet nu aventura fabrică monezile ci parodia. Cuplul de scenariști M. Cousin și J. C. Dudrumet au sacrificat fără scrupule logica acțiunii urmărită cu perseverență în prima serie, pentru un domn Stanislas blazat, aproape iritat de micile obstacole care îi barează drumul. Schimbîndu-și aparența cum schimbăm noi intonațiile, Stanislas posedă toate subtilele mijloace de apărare și mai ales de atac pentru că el nu mai este un intrus, un inocent mirat de ce i se întîmplă, ci autorul propriei sale aventuri. Exagerez desigur, dar Stanislas este unul din scenariști. Pe lîngă pumnul de oțel el are și umorul de a nu reacționa exact în situații și într-o comedie polițistă aceasta e într-adevăr o dovadă de umor. Intimidați în primul lor film, scenariștii și-au arborat de data aceasta un aer malițios de oameni care-și cunosc perfect meseria și au pornit sistematic la distrugerea calapoadelor genului. Viciile aventurii povestite se transformă astfel în ingenuități pe muzică de Georges Delerue. Începută cu pumnul, una din întîlnirile eroului cu inamicii săi sîcîitori se termină printr-o demonstrație de scrimă în stilul lui D'Artagnan. Se amestecă astfel pistolul cu spada, urmărirea în automobile cu fuga pe cai, suspensul cu desfășurarea epică cea mai înverșunată. Personajelor lirice și patriotice din prima serie le-au luat locul altele, caustice și violente, și însăși noua idilă a onorabilului (Nadja Tiller) mînuiește pistolul cu precizia deducțiilor logice pe care le face.

Cuprinși ei înșiși de o furie distrugătoare, scenariștii își împing eroii într-o urmărire finală delirantă în care se uită mobilul, în care urmăritorii devin urmăriți, și numai eroul nostru mai are timp ca între doi pumni bine plasați să savureze un coniac. În acest labirint singurul fir posibil este al nonșalanței, căci altfel riscăm să rămînem noi logici dar neamuzați, matematici dar triști.

I. M.

TREI ARGUMENTE PENTRU O SUGESTIE

Ultimul Miliardar,

o producție a studiourilor franceze.
SCENARIUL și REGIA: René Clair.
IMAGINEA: Rudy Maté, Louis Nee.
INTERPRETEAZĂ: Max Dearly, Sinoel, Paul Olivier, Marthe Mellot, Charles Redgie, Renée St. Cyr.

Pare a nu avea nici o legătură cu filmul, dar acest *Ultim miliardar* mi-a sugerat ideea unei „editări cinematografice" pe ecranele noastre a „Operelor complete" ale lui René Clair. Începuse ceva în acest sens Cinemateca (dar în cadrul restrîns al sălii din Magheru), încearcă astăzi ceva D.R.C.D.F.-ul, distribuind în rețea acest film realizat în 1934, dar acțiunea are un caracter sporadic, neorganizat. Ce eficient ar fi ca, după un șir de „filme Clair" prezentate în toată țara, să se poată sintetiza într-o conferință-medalion, personalitatea marelui cineast.

Argumente în favoarea acestui act de cultură? Destule. Nu amintesc decît trei: setea de comedie a publicului nostru, tinerețea multora din operele maestrului și ocazia fericită — prezența sa activă la Buftea.

Ultimul miliardar difuzat acum e o comedie medie, „à l'américaine", (ultima realizată în Franța, înainte de plecarea sa pentru mulți ani), în care iscusința farsei nu diminuează incisivitatea satirei galice. Ea conține referințe directe la starea de criză, inflație, șomaj, dictatură, a Europei deceniului trei. Analogiile (pînă și de nume) sînt limpezi, imaginarul stat cu cîteva sute de locuitori și o regină trufașă își are pe hartă un loc precis și deasupra cazinoului — internațional centru turistic, singura sursă de venituri a localnicilor — flutură un cunoscut stindard. Cifrul e simplu, ca și tipul de farsă „l'arroseur arrosé": cel care trebuia să fie tras pe sfoară — miliardarul — cultivat pentru un mariaj interesat cu nepoata reginei scăpătate — e cel care trage pe toți pe sfoară pînă la urmă, ca un „Topaze" ingenios și diabolic.

Dar povestea e complicată cu prea multe peripeții, urmăriri în castelul misterios, conspirații carnavalești (anticipînd spiritualele *Fantome de vînzare*), caricaturi de sentimente, caricaturi de resentimente politice, intrigi, lovituri de stat, totul amuzant pentru că reduce la scară miniaturală adulta lume de vicii și abuzuri. Acest liliput ridicol cu aere de mare putere care se ia în serios, cu partide de opoziție, cu parlament și societăți secrete ori de binefacere, pare desprins din „Călătoriile lui Gulliver." Fără a atinge geniul satiric al lui Swift, Clair are momente ingenioase de vervă caustică cum ar fi acel duet amoros suav, în acompaniamentul fanfarei, cum ar fi trocul cu pui și ouă cînd inflația atinge apogeul, ori înecarea pălăriilor de pai în mare ca să nu scadă prețurile.

Doar în aceste cîteva locuri se simte mîna maestrului, în rest, meșteșugarul onest a acționat după rețetele comediilor hollywoodiene, căzînd singur în plasa convențiilor pe care și le-a impus. Și — culmea — *Ultimul miliardar* n-a făcut rețetă în Franța. După care, Clair a fost nevoit să lucreze în Anglia și America 12 ani.

Prezentat într-un context mai larg, ca o etapă în activitatea lui Clair, filmul de acum trei decenii, care și-a păstrat cîteva momente proaspete întrețesute în canavaua vodevilistică desuetă, ar fi fost altfel receptat de spectatorul contemporan.

Alice MĂNOIU

Cronica documentarului

Expresia faptului real

Documentariştii se antrenează în filmările prin surprindere. Aceasta fiind prima şi cea mai ambiţioasă menire a genului, rezultatele sînt, cum e şi firesc, dintre cele mai promiţătoare. Astfel, Gabriel Barta, ca scenarist şi regizor, şi Tiberiu Olasz ca operator, au filmat gara. Ei nu au căutat texte livreşti, nu au înflorit realitatea cu situaţii şi acţiuni născocite, nu i-au adăugat figuri de stil confecţionate. În afară de cele cîteva cuvinte rostite la început şi de titlurile scrise la deschiderea fiecărui episod — *Cei care pleacă*, *Cei care aşteaptă*, *Cei care vin*, *Cei care rămîn* — realizatorii n-au apelat la cuvînt. Ei au lăsat chipurile, mîinile, paşii, siluetele filmate pe furiş să vorbească şi au obţinut astfel momente de poezie simple şi mişcătoare.

Despărţirea şi revederea apar, în acest mozaic de gesturi şi atitudini autentice, ca acţiuni umane fundamentale, veşnic emoţionante.

Imaginile filmate pe peronul Gării de Nord sînt înfăţişate în toată banalitatea lor dar cineaştii izbutesc să îndepărteze de cele mai multe ori, de pe suprafaţa faptului obişnuit, vălul de inexpresivitate şi plictiseală care o acoperă în perspectiva cotidiană neatentă; ei pătrund în miezul viu al realităţii. Din gesturile şi atitudinile imprimate pe peliculă se creionează portrete miniaturale şi instantanee dramatice. Foarte frumos este mai ales momentul aşteptării. Aici filmul atinge punctul său cel mai bine realizat: episodul are ritmul adevărat al aşteptării, cu clipele ei de nerăbdare, iluminările de bucurie, neliniştile ei; el are graţia nenumăratelor expresii transfigurate de preocuparea lăuntrică fără ştiinţa celor care le poartă, are farmecul unităţii de sentiment pe care eroii anonimi îl încearcă atît de deosebit şi totuşi atît de asemănător. Unele prezenţe sînt clar conturate şi se întipăresc în memorie — tînărul nervos cu haină de piele, cu chipul puţin aspru, care fumează neîntrerupt, fata cu părul lung şi mătăsos care — vom înţelege mai tîrziu — a aşteptat zadarnic, femeia care plînge după o despărţire, bătrîna care îşi reîntîlneşte, triumfător, copiii. Oameni de toate vîrstele şi toate condiţiile, nebănuind că sînt urmăriţi de ochiul pătrunzător al obiectivului, dezvăluie în faţa noastră stări de spirit pline de prospeţimea autenticului.

Astfel filmul îndeplineşte una din înaltele ambiţii mai vechi ale studioului, devenind un adevărat poem documentar, fără să apeleze la artificii, fără să alunece spre poza intelectualistă. Şi este important să amintim că subordonarea atentă a realizării faţă de adevărul simplu al realităţii nu a echivalat cu o abdicare de la exigenţa estetică. Imaginile operatorului Tiberiu Olasz merită un comentariu separat pentru rafinamentul cu care ştiu să înscrie gesturi necontrafăcute, reacţia neprevăzută, într-o compoziţie plastic-dinamică sensibilă şi expresivă. Observăm un chip bărbătesc care priveşte în depărtare, cu ochi iluminaţi de zîmbetul de rămas bun, apoi aparatul alunecă în sus, urmărind mîna care descrie inconştient, în gesturile salutului, un dans graţios şi stîngaci; în cele din urmă ne întoarcem iar la chipul surîzător al tînărului care a rămas pe peron. Compunerea cadrului şi mişcarea de aparat au aici, ele însele, valoare poetică, după cum una din imaginile finale, aceea a reflexelor fugare de pe ferestrele întunecate ale trenului care se îndepărtează, de-a lungul unui peron pustiu, capătă amploare de vis. Ni se pare că tocmai într-o asemenea asociere strălucită a observaţiei prompte cu înaltă desăvîrşire expresiv cinematografică stă puterea documentarului realizat pe viu.

În aceeaşi tehnică a filmărilor directe a fost lucrat şi filmul dedicat de regizorul Erwin Szeckler şi operatorul D. Popescu alpinismului. *Alpiniştii* este un film binevenit din mai multe pricini. Întîi fiindcă aduce omagiul unuia din cele mai nobile şi mai dificile sporturi, încercînd să pătrundă pe tărîmul unei teme cinematografice deosebit de bogate. Apoi, pentru că se străduieşte să consemneze aspecte ale unei activităţi de eroism anonim cotidian, foarte populară la noi şi deocamdată pe nedrept eclipsată de gloria altor sporturi mai gălăgioase. În sfîrşit, pentru că reprezintă un exerciţiu îndrăzneţ din toate punctele de vedere. Fără îndoială, unele fil-

SECVENŢE

Tîrgul de filme de la BRNO

În ultimii ani, pe agenda manifestărilor cinematografice internaţionale s-a înscris un nou tip de confruntare: „Tîrgul de filme". Spre deosebire de festivaluri, unde filmele sînt apreciate după valoarea lor artistică, în cadrul tîrgurilor producţiile cinematografice devin obiect comercial, „box-office"-ul (succesul de casă) fiind singurul argument care interesează pe vînzători şi cumpărători la încheierea contractelor. Din cele 98 filme prezentate de 45 case de producţie şi distribuţie din 22 de ţări, cu ocazia tîrgului de la Brno, ediţia 1965, colaboratorul nostru D. FERNOAGĂ prezintă cititorilor 6 filme, care demonstrează varietatea filmului comercial produs în acest an.



Robin Hood — haiducul din Sherwood — a apărut pe rînd generaţiilor de cinefili sub chipul lui Douglas Fairbanks, apoi al lui Errol Flynn şi recent al lui Richard Greene — eroul nesfîrşitelor aventuri televizate.

Ultimul Robin Hood se numeşte Don Burnett şi îşi desfăşoară actele vitejeşti pe ecran lat într-o superproducţie intitulată *Triumful lui Robin Hood*. De data aceasta, pădurea Sherwood a fost reeditată de realizatorul italian Umberto Lenzi în Iugoslavia.

SECVENŢE

Tineretea şi tineretul este subiectul unui mare număr de filme cehoslovace actuale. La Brno a avut succes filmul *O clasă neobişnuită*, realizat de Josef Pinkava după un roman de Daniela Doskova. (Pinkava e specialist în acest gen de filme axate pe problemele adolescenţilor şi a adus acasă premii de la numeroase festivaluri internaţionale.) Ceea ce e deosebit de bine surprins la această clasă neobişnuită, ultima clasă de liceu, sînt prospeţimea şi tensiunea atmosferei din preajma bacalaureatului.



sturi necon-
evăzută, în-
tic-dinamică
. Observăm
privește în
uminați de
, apoi apa-
, urmărind
onștient, în
dans gra-
e din urmă
ipul surîză-
a rămas pe
adrului și
u aici, ele
, după cum
ale, aceea a
e ferestrele
ui care se
gul unui pe-
mploare de
cmai într-o
citătă a obser-
ltă desăvîr-
grafică stă
i realizat pe

a filmărilor
filmul dedi-
Szeckler și
cu alpinis-
e un film
lte pricini.
agiul unuia
mai dificile
ă pătrundă
inematogra-
ate. Apoi,
să consem-
i activități
dian, foarte
camdată pe
gloria altor
. În sfîrșit,
n exercițiu
punctele de
unele fil-

ENȚE

biectul unui
ace actuale.
cioasă neobiș-
a după un
nkava e spe-
e pe proble-
să premii de
ernaționale.)
ns la această
e liceu, sînt
osferei din



mări cerute de acest documentar au constituit ele însele acte de curaj și cu atît mai multe elogii merită munca operatorului, care a știut să exploateze spectaculosul acțiunii filmate, fără a pierde din vedere nuanțele ei omenești și subtile. O idee bună a fost aceea de a alcătui comentariul din mărturii ale alpiniștilor, imprimate pe bandă, undeva, sus, în atmosfera agitată a înălțimilor. Aceste mărturii descoperă, sub forma nepretențioasă a vorbirii curente, lipsite de emfază, adevărul unei mari pasiuni egal împărtășite de toți cei care vorbesc.

Vînătoarea faptului real continuă, deci, cu succese clare la studioul „Sahia" – foarte interesant se anunță, încă din proiect, filmul-anchetă al lui Alexandru Boiangiu, *Casul Anei Dobrotă!*. Fără îndoială, pe acest drum se poate înainta foarte departe. Una din țintele care se conturează în perspectivă este aceea a sudării tot mai strînse, tot mai depline, dintre ceea ce este spontan și ceea ce este elaborat în realizare, aceea a contopirii observației prompte cu înalta calitate artistică a filmării. Este un fel de reflex nou, aparte, pe care operatorii și regizorii trebuie să și-l formeze, reflex care să le îngăduie să aleagă automat, instantaneu, la fața locului, în mijlocul evenimentului filmat, unghiul cel mai expresiv, mișcarea cea mai elegantă, lumina cea mai inspirată, pentru fiecare cadru în parte. Este vorba aici în primul rînd de antrenament. Am văzut cu toții, în filmele franțuzești, din orientarea cinematografului direct, secvențe de o neîntrecută subtilitate a compoziției plastice și a montajului vizual-auditiv. O preocupare importantă în acest sens este aceea de a înlătura cît mai hotărît soluțiile convenționale care se interpun între autenticitatea materialului filmat și calitatea construcției cinematografice finale. Convențională mi se pare, de pildă, o parte a comentariului muzical din *Simfonia Gării*, care aduce, în episoadele rezervate celor care vin și celor care pleacă, o coloană sonoră cam prea festivă, cam prea facil veselă. Convențional mi se pare de asemenea și modul în care a fost compus *Alpiniștii* prin alăturarea relativ arbitrară, după criterii decorative ale imaginilor și ale benzii sonore, alăturare care nu poate urmări structura dinamică a faptului în desfășurarea sa, evoluția reală dramatică a ascensiunii, cu etapele ei mai dificile și clipele ei de relaxare, episoadele de efort colectiv maxim și micile inițiative ale fiecărui membru din echipă.

În fond, în această specie a documentarului, scenariul, oricît de bine gîndit înainte, se elaborează ultimul. Rod al filmărilor judicios organizate și al unui montaj de reală forță creatoare, acest scenariu final, rezultat al tuturor strădaniilor depuse în timpul pregătirii și realizării propriu-zise, poate și trebuie să devină el însuși un fapt de creație, ceea ce se și întîmplă în filmul lui Gabriel Barta – încununînd procesul dificil al compunerii filmului, printr-un act suprem de interpretare originală a substanței vii, oferite de viață.

Ana Maria NARTI

TELE-CRONICA

GOETHE despre TELEVIZIUNE

Pe ecranul televizorului curgea ca o apă fără albie una din acele emisiuni care nu vin de nicăieri și nu pleacă niciunde, astfel că, lăsînd imaginile albastre să se topească în neant, am luat cartea și-am început a o răsfoi la întîmplare. „Convorbirile lui Goethe cu Eckermann", adică gîndurile poetului german întrerupte din cînd în cînd de un secretar idolatru și sîrguincios...

Firește, Goethe n-avea cum să viseze la televiziune în veacul său; și totuși, iată idei, propozițiuni incorporabile în problematica acestui atît de modern mijloc de informare. Există, neîndoios, căi de comunicație între compartimentele culturii, care străbat nu numai spațiile ci și timpul.

★

Dacă în citatul ce urmează am înlocui numai cuvîntul „teatru" cu „televizor" (încercare nu întru totul lipsită de temei, deoarece Goethe se referea la o manifestare spectaculară totală), atunci ar rezulta: „Nu se poate găsi ușor un loc



Cînd trec fazanii — ultimul film al tînărului regizor-francez Edouard Molinaro, nu este un documentar sau un film de știință popularizată. Ca și prima sa realizare, *Arsène Lupin contra Arsène Lupin*, și acest film aparține comediei polițiste.

Fazan = escroc. Pornind de la această egalitate, consemnată în dicționarul francez de argouri, subiectul filmului evocă cu mult umor lumea escrocilor — de la cei mărunți la cei marcanți — în care, fiecare încearcă să se îmbogățească pe seama celuilalt. Distribuția, excelentă: Paul Meurisse, Bernard Blier, Jean Lefèvre. Dialogul, spumos: Michel Audiard.

Semnalăm succesul deosebit pe care l-a obținut în acest an filmul *Stravinsky*, realizat de Roman Kroitor și Wolf König pentru Oficiul Național al Filmului din Canada.

Conceput în patru timpi — *Idolul*, *Celebritatea*, *Trecutul*, *Stravinsky intim* — portretul marelui compozitor, ilustrat de compoziția sa „Simfonia Psalmilor", evocă în mod cu totul excepțional bogata personalitate a acestui om de cultură.

Filmul depășește tot ce s-a realizat pînă în prezent în genul filmului de artă.



Literatura de specialitate și filmele polițiste au consacrat nume de comisari și agenți secreți, care au căpătat o circulație universală. Cine nu-l cunoaște pe „Maigret" sau „James Bond"?

În ultimul timp, producătorii caută cu înfrigurare un tip francez care să poată concura cu „007" (Bond). După Stanislas, a apărut un nou nume, „Coplan". Iată-l într-o scenă din „*Coplan înfruntă riscurile*", film care își propune să salveze onoarea Biroului 2.

Eroul acestui film plin de suspense și neprevăzut este Dominique Paturel, iar regizorul — un maestru al genului — Maurice Labro.



Godzila, *Godzila revine*, *Godzila și monstrul munților* sînt numai cîteva din titlurile care au lansat pe cel mai „modern" monstru creat de cinematograful japonez.

Recent, casa „Tohofilm" l-a reînviat pe King-Kong, gorila monstru, (eroul unui film american din anii treizeci) și l-a opus Godzilei în filmul *King-Kong contra Godzila*.

Trebuie să apreciem totuși la acest film, cu subiect facil și de un gust îndoielnic, trucajele de o înaltă clasă.



unde să te simți atît de bine ca la *televizor*. Nimeni n-are pretenții la tine, n-ai nevoie să deschizi gura dacă n-ai poftă și stai lăfăindu-te ca un rege, lăsînd să-ți treacă totul pe dinaintea ochilor și să-ți îmbie mintea și simțurile precum dorești. Ai astfel parte de poezie și pictură, și de muzică, și de cîntec, și de artă dramatică, după cum îți poftește inima. Și dacă toate artele și farmecele acestea pline de tinerețe și frumusețe se perindă așa cum trebuie pe dinaintea ochilor tăi în cursul unei singure seri, ce sărbătoare s-ar mai putea asemui cu seara aceasta?"

Desigur, problema constă în definirea lui „așa cum trebuie", adică în ce măsură se perindă toate artele pe ecran așa cum s-ar cuveni? Există și posibilități proprii televiziunii de a găsi formule de sinteză? Cred că da. *Dialog la distanță* e una din ele, imposibilă altundeva. O asemenea emisiune e o sărbătoare reală, o introducere originală în arta populară și amatoare, cea mai înaltă formă, găsită pînă acum, de cultură de masă la televiziune. Comentatorii, animatori surîzători, inteligenți și mobili n-au totdeauna la îndemînă replica necesară, rostesc de cîteva sute de ori „mulțumesc", „mulțumesc mult", „mulțumesc foarte mult" și „succes", „mult succes", „mult, mult succes" (la care se adaugă cîteodată și formula combinată „mulțumesc mult, foarte mult și mult, foarte mult succes"), aparatul nu e prea inventiv și stăruie insistent asupra faringelui solistului, o orchestră se situează înainte, departe și lateral față de solistă dar impresia generală e copleșitoare. O bătrînă de optzeci de ani cîntă „rău îmi pare după lume că eu trec și ea rămîne", o fetiță zguduie pianul și inimile ascultătorilor, șase frați fac un brîu moldovenesc cu tatăl lor în frunte și deodată izbucnește lumina mare a acelei frumuseți nepieritoare care e sufletul omenesc în clipa creației. Iar televiziunea ne dezvăluie fenomenul cu multilateralitatea pe care o visează astronomii cînd rîvnesc a zări cîndva sorii mai multor galaxii odată.

★

I se cere un sfat. Goethe răspunde, nu știu pe ce temă: „Ești acum tocmai în punctul cînd trebuie să-ți croiești neapărat un drum înspre adevăratele culmi și dificultăți ale artei, spre înțelegerea specificului... Ai talentul necesar și ai ajuns destul de departe; acum trebuie să vrei... Strînge laolaltă toate elementele de care ai nevoie, dar nu reține decît ceea ce ți se pare de actualitate, izbitor de nou și de însemnat". Surprinzătoare aici mi se pare relația între „înțelegerea specificului" și selectivitatea după criteriile actualității, noului, importanței. Așadar inactualitatea, vetustul, nesemnificativul sînt ostile aspirației spre specific, spre personalitate...

De ce se exprimă adeseori insatisfacții cu privire la rubrica intitulată „Săptămîna"? Probabil pentru că titlul și intenția implicată făgăduiesc o retrospectivă sintetică a evenimentelor actuale și de cele mai multe ori e oferit un magazin (altminteri pitoresc) atemporal, și deci ineficace. Ce înseamnă a prezenta un muzeu? Din „Vizita la Muzeul de istorie al orașului București" am reținut mai ales copiii care puneau întrebări, ghidul serios și competent care dădea răspunsuri și aspectul general al sălilor ori vitrinelor. Regizorul și operatorii nu se arătau interesați de *esențial*: exponatele și, la urma urmei pasionanta istorie, aici evocată doar verbal, deci nespecific.

★

Nu e de înțeles de ce „umor" e identificat îndeobște la televiziune cu „varietăți", iar „varietățile" cu mormane de muzică ușoară. Formula cîntăreților care defilează alb, poticnindu-se din cînd în cînd de o glumă a prezentatorului, e unul din fenomenele cele mai puțin vesele din universul micului ecran. Aici alegerea protagoniștilor e întîmplătoare, bucățile sînt întîmplătoare, intermezzo-urile comice sînt întîmplătoare, numai lipsa de varietate și de gust e sistematică.

N-ar fi nevoie de cineva care să studieze cîteva ore prealabile, mai ales cu tinerii, mișcarea, gesticulația, comportarea, comunicarea cu partenerii, minuirea microfonului? De pildă: de ce cîntă toți soliștii varietăților cu microfonul în mînă, cînd chiar și un profan știe azi că acest mijloc de răspîndire a vocilor bicisnice în restaurantele cu grădină este cu totul neadecvat într-un studiou modern de televiziune, unde posibilitățile de captare și difuzare a sunetelor, sînt, legitim, mascate...? La „Școala varietăților" o tînără ținea microfonul în dreptul nasului în așa fel încît acesta prelungindu-se căpăta aerul unei trompe metalice. Un foarte tînăr cîntăreț a fost rău sfătuit să aibă o sacadare continuă a vocii, însoțită de un tremur al genunchilor și de mișcarea slobodă a limbii în afara cavității bucale. El nu știe că în aceste condiții planul de detalii al acelei părți a fizionomiei pe unde emite vocea, îi poate dezgusta iremediabil pe ascultători de prezența sa. Apoi e bis-ul, deplorabil și la teatru dar aici absurd, fiindcă pătratul luminos nu suportă repetarea. Și de o sută de ori absurd cînd e practicat fără jenă de aproape toți interpreții.

Dar cea mai mare calamitate e placiditatea, cîntecul fără interpretare, rostirea anodină pe note, poza fără expresie, prezența fără gînd, apariția funcționară cu manifestarea subsumată a grabei de a isprăvi. „Talentelor mărunte — opina Goethe — nu le e suficientă arta ca atare; în timpul execuției, gîndul le e numai la cîștigul pe care speră să-l aibă de îndată ce lucrarea e gata. Cu astfel de scopuri și concepții profane nu se poate făuri ceva cu adevărat grandios".

O fi și asta.

Varietățile nu sînt prea dese și televiziunea are posibilitatea să aleagă cele zece, cincisprezece prezențe ale unei asemenea seri dintre talentele unei țări întregi. N-ar fi cazul unor rigori mai pronunțate în alegere? Și al unui studiu mai ferm al modalităților individuale de prezentare? Și al invocării modalităților culturale (nu a formelor de prezentare), în ceea ce privește programul distractiv, recreativ, de sfîrșit de săptămînă?

★

„Poetul, de cele mai multe ori, știe să scoată ceva bun și dintr-o împrejurare cu totul neînsemnată..." Într-adevăr. Din împrejurarea că un tînăr a căzut la examenul de admitere în universitate, poetul Ștefan Ureș (în colaborare cu Mira Iosif) a tras un fir subțire pe care l-a purtat prin școli tehnice, pe străzi, în cafenele, în studiou, în convorbiri amicale, interviuri, tăceri, pantomime și scenete, legîndu-l de ideea unei dezbateri asupra momentului ulterior „căderii". „Clubul tinereții" condus și comentat cu nonșalanță și la obiect, de actorii tineri Mariana Mihuț și Valentin Plătăreanu a ocazionat o veritabilă „discuție la televiziune" cu reflexe poetice și satirice atrăgătoare. Erau evitabile accentele ostentativ moralizatoare, postura cam suferitoare, cam supărătoare a unor segmente din comentariu, lungimea și optimismul verbigerat al finalului.

Dar acestea se observă totdeauna după.

Oricum e foarte plăcut să asculți și să vezi tinerii vorbind sincer și direct despre ei înșiși. „Clubul" era adevărat.

Valentin SILVESTRU

CRONICA ANIMAȚIEI

A 7-a ARTĂ BIS

ÎN ÎNTÎMPINAREA FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE, MAMAIA, 1966

Filmul de animație se află astăzi sub zodia revoluției. Această mică republică își mai caută încă formula de existență proprie dar o face cu sentimentul sigurei sale independențe. Blajina domnie a lui Walt Disney nu mai e decît o amintire de cinematecă. Personajele sale izvorîte dintr-o inspirație a cărei sursă depășea simpla intenție comercială, imprimau primitivelor benzi desenate și animate cum era filmul de acest tip pînă la Disney, o personalitate la care rîvnise încă de la începuturi. Gag-ul care sprijinea firul epic desfășurat cu o repeziciune aproape distrugătoare, implica în creația desenelor animate o importanță minimă a concepției plastice. Desenul îmbogățea inventivitatea comică, dar nicidecum nu releva ideea filmului. Evoluția petrecută între timp ne pune în imposibilitatea de a compara filmele lui Disney cu cele moderne, alte criterii determinînd alte aprecieri, și înșiși termenii pe care astăzi îi mai folosim nu mai corespund pe

Imagine din filmul lui McLaren: Rythmetic

DIALOG

GABOR ANA — Oradea: „Urmărind recenziile și comentariile revistei, atenția mi-a fost atrasă în ultimul timp de discuțiile purtate în jurul meselor rotunde. După cîte am înțeles, se pune în mod deosebit problema tematicii de actualitate. În acest sens, cred că ar fi fost binevenită și o anchetă în rîndul spectatorilor. Din observațiile lor, ar putea să se desprindă sugestii utile pentru realizarea viitoarelor filme. Despre tineri, de exemplu, s-au realizat filme ca *Gaudeamus igitur*, *Casa neterminată*, *Dragoste la zero grade*, în general filme axate pe subiecte destul de anodine, în timp ce în viața noastră de fiecare zi se petrec atîtea lucruri interesante, mult mai demne de a fi redate cinematografic. Iată de ce consider că ideea abordată de regizoarea Florica Holban în scurt metrajul *A cui e vina?* merită mai multă atenție. Dacă am intra în amănunte, am descoperi că fiecare dintre copiii ascultați cu ocazia acelei anchete, își are istoria lui, și viața fiecăruia ar putea constitui un subiect interesant, subiectul unui film foarte real și de actualitate".

Reținem ideea dumneavoastră privitoare la întreprinderea unei anchete în rîndul spectatorilor. În ceea ce privește sugestiile în legătură cu subiectele unor filme de actualitate credem că v-ați putea adresa direct redacției de scenarii a Studioului cinematografic „București" (București, Piața Scînteii 1).

MUNTEANU VALENTIN din Craiova ne sesizează faptul că în orașul său jurnalul de actualități este prezentat pe ecrane numai în anumite zile și nu la toate cinematografele.

Ce părere are D.R.C.D.F.-ul despre o asemenea situație?

AUREL POP — Brașov: Întrebarea dumneavoastră sună ca un titlu de film: „Cine este Rita Tushingham"?

Rita Tushingham a debutat acum patru ani în filmul *Gustul mierii* de Tony Richardson; au urmat apoi roluri în *Băieții cu haine de piele*, *Fata cu ochii verzi* și de curînd în comedia *The Knack (Șpilul)*. Jo din *Gustul mierii* și Nancy din *Șpilul* sînt personaje diametral opuse — tragic unul, comic celălalt — dar Rita le interpretează cu egală măestrie. Ea face parte se pare din acea categorie rară de actori capabili să întruchipeze cu aceeași intensitate și putere de convingere, personaje, stări, sentimente diametral opuse. Spun: să întruchipeze stări sau sentimente pentru că în interpretarea ei, tristețea sau bucuria, dragostea, ura, sau durerea, se materializează, capătă o anumită înfățișare, devin o față anume: a ei. O față dură, în care persistă încă ceva din copilărie, o față din care ochii ți se adresează direct, cu o privire neliniștită, severă, o privire plină de întrebări grave care cer răspunsuri sincere fără ocoluri. Ceea ce reține atenția în jocul Ritei Tushingham, este în primul rînd sinceritatea, o sinceritate brutală aproape, adevărul trăirilor ei, spontaneitatea gesturilor, a mimicii. De fapt, Rita nu joacă ci trăiește, există în fața aparatului de filmat, este ea însăși în toată complexitatea personalității sale. De altfel și în viața de toate zilele Rita Tushingham practică sinceritatea și franchețea. „Poate pentru asta — spune ea — mă simt prost între anumite persoane din lumea teatrului".

GINA PETRESCU — București, ne roagă să-i spunem ce premii internaționale a primit Alida Vali în cariera sa.

Iată premiile: Cupa Volpi pentru *Piccolo mondo antico (Mica lume antică)*, Nasturele de argint (Premiul criticii italiene) pentru *Eugénie Grandet*. Palmares (Cannes) pentru *Senso (Sentiment)* și tot Palmares pentru *Absență îndelungată*, filmul regizorului francez Henri Colpi.

VASILE BRADU — Ploiești: 1. Paul Newman este născut în 1924 în Cleveland, statul Ohio din S.U.A. Iată o parte din filmografia lui: debut

BIS

ţie se află
revoluţiei.
ică îşi mai
le existenţă
sentimentul
denţe. Bla-
Walt Disney
tire de cine-
sale izvo-
ţie a cărei
ola intenţie
au primiti-
şi animate
cest tip pînă
litate la care
începuturi.
ea firul epic
peziciune a-
, implica în
imate o im-
a concepţiei
nbogăţea în-
, dar nici-
eea filmului.
între timp
ilitatea de a
i Disney cu
criterii deter-
eri, şi înşişi
stăzi îi mai
corespund pe

thmetic

depiin adevărului. Desenul animat, ca termen, mai păstrează încă ceva din expresivitatea lui, dar nu mai intuieşte nimic din evoluţia pe care începe s-o precizeze. Cineplastica tinde să-l înlocuiască în mod justificat şi dacă ea nu este încă o valută forte în circulaţia de valori cinematografice, aceasta se datoreşte unei mentalităţi căreia îi mai sîntem încă prizonieri. Ceea ce maliţioşii numesc a 7-a artă bis a devenit a 8-a artă, o artă sigură, de o structură fertilă, viguroasă, provenită dintr-o sintetizare nouă a unor elemente primare: desenul, pictura, mişcarea.

Poate aduce pictura o nouă dimensiune filmului de animaţie?

Cineplastica (filmul de animaţie dacă vreţi) realizează un lucru esenţial. Ea descoperă vechile lor legături naturale, lărgind terenul de intrepătrundere a filmului, prin dinamismul său, prin forţa sa de expansiune cu domeniul static, dar cu un potenţial expresiv mai concentrat al picturii şi graficii. Azi nu mai miră pe nimeni întrebări de genul celeia pe care şi-o pune, într-un articol, Laure Garcin, autorul unui poem vizual după Saint John Perse: „Cinematograful de animaţie poate aduce picturii o nouă dimensiune?" şi reciproca. „Aduc artele plastice o nouă dimensiune cinematografului?". Pe teritoriul acesta nou, plin de mistere care este cineplastica, aporturile reciproce suferă transformări continui. Pe de o parte, sub aspect plastic se produce o nouă figurare a raportului dintre perceperea realităţii şi forma pe care o îmbracă realitatea ca operă de artă, exact în sensul în care pictura s-a debarasat treptat de mirajul formelor naturale identice şi s-a îndreptat către aprofundarea lor. Atîta vreme cît în cinematograful lui Disney desenul ilustra o idee cu intenţie educativă, el era un factor exterior, neasimilat. În cazul unui film, ca de exemplu *Labirintul* de Jan Lenica, desenul este factorul hotărîtor, el realizînd întruchiparea concretă a simbolului abstract, a ideii filozofice.

„Cabinetul doctorului Caligari" — un desen animat!

Dinamism sau animaţie reprezintă în fond termeni echivalenţi şi revoluţionarea concepţiei în cineplastică se iveşte în momentul în care terenul de animaţie se transformă dintr-unul care desemna o continuitate a mişcării comparabilă cu cea reală într-una discontinuă privită sub acelaşi unghi, dar continuă sub raportul percepţiei sale. Mişcarea ca deplasare a unui mobil înseamnă un număr de poziţii succesive ale lui într-o durată de timp. Animaţia modernă suprimă fazele tranzitorii reţinînd doar pe acelea care posedă expresia în cel mai înalt grad. „Eu concep animaţia ca o ruptură a mişcării, ca o nouă structură a ei", spune Robert Lapoujade, cunoscut pictor francez pasionat de problemele cineplasticii. Descompunerea mişcării se realizează nu în virtutea unor jocuri formale, ci pentru că în această operaţie există virtual posibilitatea asamblării componentelor ei în texturi noi, mult mai expresive, desfăşurate în timp. Torturaţi de ideea de a acorda picturii o nouă dimensiune, a patra, a timpului, plasticienii au realizat-o în cadrul filmului de animaţie, reluînd preocupări mai vechi ale lui Eggeling, Richter, Ruttmann. Timpul — adică creşterea sau descreşterea temporală a unei anumite forme — animau „opusurile" lui Ruttmann sau filmele lui Eggeling. În aceste creşteri sau descreşteri temporale se înţeleg şi relaţiile noi care se stabilesc între elementele unei compoziţii plastice în mişcare şi la exemplele citate trebuie adăugat şi cel al lui Leger, *Baletul mecanic*. Iar un critic francez se întreba cu un vădit simţ al paradoxului, dacă nu cumva *Cabinetul doctorului Caligari*, filmul cel mai impunător al şcolii expresioniste germane, cu decorurile, cu măştile sale, nu este un desen animat. Se înţelege că unitatea stilistică a unui film este dată de unitatea de viziune, lucru perfect realizabil doar printr-o unitate de creaţie. Se afirmă astfel valoarea axiomatică a noţiunii de film de autor, noţiune ce implică existenţa unei noi geneze artistice care afirmă supremaţia creatorului total.

Antropomorfismul desenului animat — o idee depăşită.

În cadrul unei anchete despre cineplastică, cineastul Daniel Szczechura afirma: „Autorul unui film de animaţie este liber să-şi inventeze realitatea sa. Imaginile pe care le creează nu sînt supuse regulilor derivînd din principiul cauzalităţii care guvernează lumea reală, ceea ce îi permite de a merge foarte departe în ceea ce priveşte concizia povestirii". Cu alte cuvinte, subiectul îşi pierde din puterea sa reflectorie imediată, el încetează de a mai fi exprimat fotografic, ci printr-un joc activ de linii şi pete. Fiecare element al viziunii artistului asupra obiectelor reale sau a situaţiilor reale este recompus, recoordonat în virtutea unor principii organizatorice: asociaţii plastice, ritm, armonie de proporţii şi culori.

McLaren, de exemplu, este un artist vizual, un caligraf de conture încadrate în rigorile unui geometrism camuflat în structuri raţionale. Ca Paul Klee. Apropierea se face imediat şi pe temeiuri precise. Iată ce declara Paul Klee: „Anumite raporturi de mărimi în linii, în juxtapunerea anumitor tonalităţi, anume acorduri de culoare antrenează cu ele varietăţi bine definite de expresie". *Blinkity Blank* al lui McLaren este filmul care se pretează perfect unei analize de acest tip. Sau *Rythmetic*. Indiferent însă dacă viziunea plasticienilor cineaşti este grafică sau picturală, autonomizarea termenilor organizatori este aproape imposibilă. Încercînd să „salveze" filmul animat, propune dincolo de liniile şi petele de mişcare, eroi specifici care sugerează însă universul uman. „Nu-mi plac filmele care nu sînt decît un joc de forme pure. Forma trebuie să exprime o idee: Povestirea este indispensabilă şi îmi aleg cu atenţie textele literare" spune Jerzy Zitmann. Sensul unor asemenea concluzii trebuie căutat în capacitatea filmului de animaţie de a transmite idei, de a propune teme de meditaţie, căci este avantajul lui, posibilitatea lui de a investiga cu mai multă mobilitate situaţiile reale, ieşind din corsetul filmului fotografic. Circuitele stabilite de filmul de animaţie au mai mult dimensiuni interioare şi metafora literară, plastică, muzicală într-o sinteză originală, îi aparţine ca un mijloc expresiv. Cu asemenea instrumente, filmul de animaţie măreşte universul de preocupări umane, le sondează în mod subtil şi mai profund.

Indiferent de tonul lor, filmele lui McLaren, Borowczyk, Lenica, Mimica, Vukotic sînt filmele unor moralişti, ale unor interlocutori lucizi vorbind despre existenţa umană şi aventurile ei. Eroii pe care asemenea realizatori îi propun ca intermediari ai viziunii lor, depăşesc antropomorfismul ridicol al epigonilor lui Disney, nesfîrşitul dans de purceluşi, răţuşte şi iepuraşi. Lăsînd în urmă vîrsta unei copilării întîrziate, filmul de animaţie se ataşează fără complexe de inferioritate formelor moderne de expresie, de comunicare.

Iulian MEREUŢĂ

ceva din copi-
din care ochii
ă direct, cu o
tită, severă, o
de întrebări
cer răspunsuri
coluri. Ceea ce
în jocul Ritei
este în pri-
eritatea, o sin-
lă aproape, ade-
r ei, spontanei-
r,a mimicii. De
joacă ci trăieşte,
a aparatului de
ea însăşi în
exitatea perso-
De altfel şi în
ate zilele Rita
practică sin-
i franchețea.
u asta — spune
t prost între a-
pane din lumea

ESCU — Bucu-
ă să-i spunem ce
aţionale a primit
în cariera sa.
ile: Cupa Volpi
lo mondo antico
antică), Nastu-
at (Premiul cri-
pentru *Eugénie*
lmares (Cannes)
(*Sentiment*) şi
pentru *Absenţă*
filmul regizoru-
Henri Colpi.

ADU — Plo-
ul Newman este
24 în Cleveland,
lin S.U.A. Iată o
ografia lui: debut

în 1954 în *Potirul de argint*. 1956: *Supliciul* şi *Cineva acolo sus mă iubeşte* 1958: *Pisica pe acoperişul fierbinte*. 1959: *Tinerii din Philadelphia* 1962: *Aventurile unui tînăr* şi *Dulcea pasăre a tinereţii*; 1963: *Cel mai furios dintre toţi* şi 1966: *Lady L.*

2. Filmul *Pisica pe acoperişul fierbinte* — despre care spuneţi că aţi auzit, este o ecranizare după piesa cu acelaşi nume a dramaturgului american Tennessee Williams.

3. Sigur că aţi mai văzut-o „undeva" pe Geraldine Page. Partenera lui Paul Newman din *Dulcea pasăre a tinereţii* a jucat alături de Laurence Harvey în filmul *Vară şi fum*.

TRIFAN MARIA — Luduş: Filmul *Omul care aduce ploaia* a fost realizat în 1956 de regizorul Joseph Anthony şi interpretat de Katharine Hepburn şi Burt Lancaster.

POP DUMITRU — Bucureşti: „Nu ştiu cine a avut inspiraţia să prezinte publicului în premieră la cinematograful „Republica" filmul *Ultima vacanţă*. Ni s-a mai întîmplat şi altă dată — deşi acum există un cinematograf de arhivă — să vedem filme mai vechi. Dar cel puţin acele filme meritau necazul de a ne fi văduvit de o noutate (vezi *Totul despre Eva*). Cu *Ultima vacanţă* însă, lucrurile stau aşa, încît oricîte explicaţii ar căuta cineva, nu cred să dea de cea justificatoare. Pentru ce ni s-a prezentat acest film? Ca să aflăm că există „o soartă şi un destin" de care atîrnăm cu toţii ca merele în codiţa lor pe o cracă? Sau ca să aflăm că atîta timp cît omul e sănătos, nimeni — nici măcar norocul — n-are grijă de el, dar de îndată ce trage să moară, toată lumea — şi norocul — îl copleşeşte cu atenţii, cu bani şi...cu de toate. E adevărat că tratate de filozofie de buzunar pentru uzul persoanelor care figurează la proverbe şi ghicitoare (ghicitoare nu ghicitori) s-au mai văzut. Unele aveau chiar haz. Poate că şi filmul de faţă ar fi avut dacă s-ar fi hotărît în cele 90 de minute ale sale să treacă definitiv în domeniul comediei, fie ea şi neagră. De fapt, multă vreme filmul oscilează între glumă şi serios, hotărîndu-se în sfîrşit şi la sfîrşit, că trebuie musai să fie serios. Şi încă cum! Murind, eroul descoperă nu ştiu ce voluptăţi în actul trecerii din fiinţă în nefiinţă şi zîmbind dulce ne încredinţează că: „nu-i de loc rău să mori"! Deci ne-am liniştit şi cu problema asta... Altceva. Altceva, ar fi, cred, o mai mare atenţie în alegerea filmelor care urmează să ajungă sub ochii spectatorilor, fie ele vechi sau noi, dar, mai ales dacă este vorba de filme vechi, atunci să ni se prezinte acelea care merită într-adevăr să fie văzute, capodoperele cinematografiei trecute, capodopere despre care dumneavoastră ne încredinţaţi că există."

Profesor I. DUNAJECZ din Timişoara ne trimite următoarea notiţă informativă: Cineclubul de pe lîngă Casa raională de cultură din Sînicolaul Mare, regiunea Banat — desfăşoară o rodnică activitate. După filmul *Sînicolaul Mare, ieri şi azi* — cu o durată de proiecţie de 90 minute — şi reportajul electoral realizat cu ocazia alegerilor din 7 martie 1965, cineclubul Casei raionale de cultură din Sînicolaul Mare şi cineclubul Casei raionale de cultură din Timişoara lucrează în prezent la coproducţiile *Frumuseţile regiunii Banat* şi *Aniversarea corului din Giulvăz*.

Un animator al cărţii de film

PIERRE SEGHERS

la redacţia noastră

Scurtă vreme de la apariţia primelor titluri tipărite în editura lui, numele lui Pierre Seghers a căpătat pentru intelectualul francez şi, mai tîrziu şi pentru cel străin, o rezonanţă familiară, înrudită cu sonorităţi de tradiţie: Gallimard, Hachette, Kra, Champion, Flammarion. Poet de reală valoare el însuşi, laureat al „Premiului Apollinaire", şansonier de bună calitate (autor de cîntece la care scrie şi melodia şi cuvintele), Pierre Seghers a început prin a oferi locul de onoare poeziei. Admirabila colecţie *Poètes d'aujourd'hui* care a ajuns astăzi la peste 140 de titluri e cunoscută, răspîndită şi apreciată în toată lumea. Mai bine de 60 de volume ale colecţiei au apărut însoţite de discuri în care poemele sînt recitate de mari actori francezi. Printre ultimele volume cu disc vîndute în librăriile noastre au fost Baudelaire şi Apollinaire.

Evident, filmul se găseşte şi el în centrul preocupărilor editoriale ale lui Seghers: o splendidă colecţie *Cinéma d'aujourd'hui* (*Cinematograful de azi*) ajungînd pînă în momentul de faţă la 35 de titluri (sub tipar alte 17), condusă de Pierre Lherminier, intenţionează să prezinte publicului marile personalităţi regizorale ale peliculei. Calitatea colecţiei a fost omologată de *Leul de aur al ediţiilor cinematografice* care a încununat-o la Veneţia. Revista „*Cinéma 64*" o aprecia ca pe „cea mai importantă colecţie de cinema din Franţa de astăzi". Ziarul „Progrès-Dimanche" constată: „În fruntea publicaţiilor franceze, juriul Bienalei a scos în evidenţă, ca fiind cu totul semnificative pentru o nouă formă de literatură (în sensul nobil al cuvîntului) lucrările editate de Pierre Seghers".

Pentru modalitatea de a seria numele realizatorilor, ziarul „L'Alsace" e grăitor: „Pe măsură ce urmăresc această colecţie, „Cinematograful de azi", îi dau din ce în ce mai multă dreptate editorului: Delluc — azi, Epstein — ieri, şi Wajda, Feuillade şi Ivens, dar şi Becker, şi Losey, Resnais şi Welles, Astruc şi Godard. Asta nu-i eclectism, ci inteligenţă".

În legătură cu această colecţie i-am pus domnului Seghers, care ne-a vizitat ţara şi a fost oaspetele revistei noastre la acea vreme, cîteva întrebări legate de activitatea editurii , editură cunoscută şi la noi din cîteva recenzii apărute în „Cinema".

— Care sînt cititorii pe care-i vizează în primul rînd colecţia?

— Tineretul între 16 şi 25 de ani, care formează publicul cinecluburilor, studenţii din facultăţi, dar şi cei care lucrează la catedrele de specialitate.

— Cîte titluri publicaţi în medie anual, şi în ce tiraje?

— Opt pînă la zece volume pe an, într-un tiraj de 10 000 de exemplare. De obicei, fiecare volum se reeditează în două-trei ediţii. Tradusă în italiană şi în spaniolă, colecţia se bucură de mare succes şi e foarte răspîndită în Italia şi în ţările de limbă spaniolă. De altfel e singura colecţie de acest gen care a obţinut pînă acum „Leul de aur". Trebuie să vă spun că am încercat să lansez, în limba engleză, două titluri în Statele Unite: un „Orson Welles" al lui Bessy şi un „Luis Bunuel" al lui Ado Kyrou. Cădere totală, nici un fel de succes de librărie, nici un ecou în presa de tiraj.

— Cum vă explicaţi acest „accident"?

— Probabil că tineretul american, publicul de peste Ocean, consideră încă filmul numai o distracţie pur şi simplu.

— De cînd a început să apară seria „Cinema"?

— Primele 12 volume au apărut în 1960. Ideea colecţiei şi modul de prezentare sînt înrudite cu o altă serie pe care o editez, cu *Poètes d'aujourd'hui*, pentru care am imaginat următoarea formulă: o prefaţă-prezentare, o selecţie de texte, o bibliografie şi o iconografie. Tot acest aparat critic era şi este menit să facă mai accesibilă şi deci mai cunoscută poezia modernă şi contemporană a lumii.

Într-o bună zi, Pierre Lherminier, unul dintre puţinii cu adevărat cunoscători francezi ai istoriei filmului, mi-a propus o formulă editorială similară pentru „popularizarea" marilor cineaşti.

— Aşadar, colecţia este concepută ca o suită de micromonografii a unor mari personalităţi cinematografice?

— Da. E adevărat că în alte colecţii ale editurii au apărut volume de referire înrudite, cu date despre istoria esteticii, a tehnicii, a practicii filmului (*Dictionnaire du Cinéma*) sau altele adunînd idei şi opinii ale unor cineaşti care au scris despre regie, actori, decoruri, muzică de film etc. (*L'Art du Cinéma*, de acelaşi Pierre Lherminier). Cît priveşte monografiile, ele se ocupă de opera unor mari creatori, fiecare volum cuprinzînd, asemenea celor din *Poeţii de astăzi*, o prefaţă-studiu datorită unui critic de specialitate, o selecţie de texte scrise de creatorii înşişi despre operele lor, „decupaje" din filmele mai importante, mărturii, fragmente critice, o bibliografie şi o documentare filmografică.

— Titlurile din catalogul editurii dumneavoastră prezintă alături de clasici ca Flaherty, Méliès, Ivens sau Gance, contemporani ca Godard, Resnais, Wajda, Tati. Şi nu într-o ordine cronologică.

— Nici nu ne-am propus-o. Cum nu putem prezenta publicului totul deodată, am hotărît ca — păstrînd un anumit echilibru — să tipărim monografii despre creatorii mai tineri, veniţi mai de curînd în cinema, creatori care stîrnesc nedumeririle şi, oricum, dorinţa amatorilor de film de a cunoaşte părerea unui specialist. Paralel cu ei — monografiile despre clasici, ţinînd astfel seama şi de aspectul istoric al acestei arte. Iată, de pildă, primele 5 şi ultimele 5 titluri ale colecţiei: 1) *Méliès*, 2) *Antonioni*, 3) *Jacques Becker*, 4) *Bunuel*, 5) *Alain Resnais*, 31) *Mizoguchi Kenji* 32) *Flaherty*, 33) *George Cukor*, 34) *Preminger*, 35) *Carné*.

Ileana VULPESCU

SPECTACOLE DE ARHIVĂ

CRONICA CINEMATECII

8 1/2 Prima impresie este că acest film (prezentat în decembrie dar peste care nu putem trece) răstoarnă toate tradițiile povestirilor cinematografice. Gîndindu-ne mai bine, vedem că în fond se folosesc cele mai clasice procedee ale cinematografului de după război: flash-uri frecvente (adică întoarceri cu gîndul în trecut), pendulare între memorie, prezent, închipuire, căderi pe gînduri și vis pur; în sfîrșit găsim aci, foarte consistent, ceea ce noi numim mesaj, adică o idee, și o stare sufletească (tema) pe care o plimbăm de-a lungul unui mare număr de circumstanțe (care alcătuiesc „subiectul"). Fellini, în acest film, face ce fac toți. Dar... Dar o face cu o putere imensă. Filmul acesta, spune istoriograful său, „segna il limite massimo a cui in Italia finora è arrivata la regia". Adică *nu revoluționează* arta regiei, ci *o duce* pînă la *ultimele ei putințe.* Pe drumul tuturora, el merge mai departe decît toți, pînă unde nu mai „ajunsese" încă nimeni.

În *Dolce vita*, Fellini arătase cum se plictisesc azi oamenii bogați. Aici arată cum mint. Firește, toată această lume minte. Dar aci două personaje reprezintă cei doi antipozi. La un capăt al liniei se află Mastroianni, care personifică pe un mare regizor de filme. El minte oarecum de trei ori. Mai întîi, fiindcă trăiește în această lume mincinoasă de marchizi, negustori și escroci. Al doilea pentru că el, ca autor de filme, nu se mulțumește să trăiască *printre* acești oameni, ci trebuie *să-i trăiască*, să se identifice cu fiecare în parte, cu întreg bagajul lor de falsitate. Al treilea, el minte fiindcă meseria lui îl obligă ca, de dimineața pînă seara, să ducă pe oameni cu vorba, să se culce cu femei pe care nu le iubește, să laude pe oameni pe care nu-i admiră, să înjure, de ciudă, pe oameni pe care îi respectă etc., etc.

Celălalt antipod e Anouk Aimée, soția lui, care de dimineață pînă seara spune adevărul și turbează văzîndu-l pe el că minte așa cum respiră.

Deși rege al minciunii, el este (tot așa: de dimineață pînă seara) frămîntat de o teribilă nevoie de a nu mai minți. Această faustiană sfîșiere a sufletului său el o trăiește mai ales în relațiile sale cu nevastă-sa. Ei ar vrea să fugă unul de altul așa cum „doi ocnași vorbesc între ei cu delicii de evadare, deși știu bine că ea este imposibilă" (imaginea aparține unui critic italian). Celălalt chip de a-și trăi dilema privește relațiile lui cu restul oamenilor, cu *tot restul* (lumea e împărțită pentru el în două: nevastă-sa, și toți ceilalți). Îi vedem pe acești *toți ceilalți* (sînt exact 152 de persoane, și unul nu seamănă cu altul), îi vedem defilînd, prezentați în chip jumătate comic, jumătate lugubru. Mastroianni îi *încearcă* pe rînd, așa cum încerci niște pantofi; niște pantofi care, toți, te *strîng*. Taică-său, maică-sa, popii din liceul de altădată, o barosană gen Moby Dick care îi dăduse (la 8 ani) primii fiori sexuali, în sfîrșit, o întreagă sarabandă de tipuri prezente și trecute. Rezultatul? Nici unul. Eroul rămîne sufletește rupt în două, între nevoia de sinceritate și nevoia de mistificare; ambele *se confundă* în sufletul lui. În fond (zice Fellini, căci filmul e autobiografia propriului său for interior), „insomma, una bella confusione, in cui mi sento vivo" (în care „mă simt că sînt viu"). Și astfel, toate-s lăsate așa, la jumătatea drumului. Vorbind despre film, Fellini însuși spune că „non avrei voluto vederlo finito" (acest film n-aș fi vrut să-l văd terminat). Finalul? Scenariul prevede două finaluri, adică, în fond, două jumătăți de final. Iar titlul filmului e *Opt și jumătate*. Căci e al nouălea film al lui Fellini, din care el consideră că n-a făcut decît jumătate...

FAIRBANKS *Semnul lui Zorro* este o poveste pasionantă; Douglas Fairbanks e un actor remarcabil; dar *Zorro*, el, este mult mai mult decît atît: este un *personaj*, așa cum sînt Quijote sau Sganarelle, Othello sau Hamlet. De ce nu ni s-a dat *Zorro* în loc de *Hoțul din Bagdad*, unde nu găsim nici 20% din mesajul lui Fairbanks?

Filmele mute Este o greșeală ca să fim îndopați cu filme mute sub cuvînt că spectacolele Cinematecii sînt lecțiuni istorico-culturale pentru o cît mai didactică instruire a omului pasionat de cinematograf. Acest pasionat însă e mai ales pasionat de filme bune. Acest public special este special pentru că, în cariera lui de spectator, se resimt multe lipsuri din perioada 1930—1950, perioada cea mai bogată în capodopere, așa de bogată încît chiar și săraca noastră Arhivă are o cantitate enormă de asemenea admirabile lucrări, care în mod sistematic nu i se dau spectatorului, sub pretexte unul mai inexistent decît altul.

Publicul cere. Și la unele cinemateci obține. Acolo programul serilor de filmotecă îl fac spectatorii. Ei sînt informați, fără mister, de filmele de care Arhiva dispune, și, pe cale de statistici electorale, se întocmesc programele. Desigur, criticii cinematografiei au, sau se presupune că au, cuvînt greu de spus în această alegere. Desigur, greu; dar nu decisiv. Criticul, istoricul, dă sugestii. Cine hotărăște e tot publicul, care de altfel, are interes să-l asculte pe critic cînd, întîmplător, povața lui se sprijină pe argumente.

KERMESA ȘI PAÏSA Dar să ne întoarcem la programul în curs pentru luna ianuarie. *Kermesa eroică* a lui Feyder a fost numită de multi critici (și cu drept cuvînt): „*o adevărată mică capodoperă*". Nu se petrece în fond nimic, pentru că totul se reduce la o singură întîmplare: un regiment spaniol poposește o zi și o noapte într-un orășel din Flandra. Bărbații se ascund de frică, dar femeile salvează onoarea orașului în fața chipeșilor musafiri. Atît. Dar de-a lungul poveștii este o atît de scînteietoare desfășurare de replici spirituale, de vorbe de duh, de subînțelesuri amuzante, de jocuri de cuvinte sclipitoare, încît tot spectacolul e un adevărat regal. Cu o condiție: sonorul să functioneze normal, inteligibil.

Cît despre *Paisa*, al lui Rossellini, despre care cel puțin șase mari critici și istoriografi ai ecranului zic că „este, poate, capodopera neorealismului italian", — pot să vă spun, cu toata sinceritatea, că îl găsesc un film plicticos și depășit.

CUȚITUL ÎN APĂ E singurul film în fața căruia trebuie să ne scoatem pălăria și să ne aplecăm pînă la pămînt. Un film polonez de producție recentă. O adevărată capodoperă. Pe care o vom putea gusta cum trebuie, căci are și subtitluri.

D. I. SUCHIANU



Nu în Hoțul din Bagdad (fotografia noastră) îl vom găsi pe marele Douglas Fairbanks, cel care a înflăcărat imaginația multor generații de spectatori.



Nu vom nota în dreptul acestei sugestive compoziții a cadrului, acestei elegante grafii în mișcare, decît un nume. Cel al operatorului Cuțitului în apă. Îl cheamă Jerzy Lipman.



Un cuplu plictisit care încearcă — fără succes — să-și învioreze traiul rigid, convenționalizat. Și o pasionantă dezbatere despre conștiința contemporanului nostru susținută de filmul Cuțitul în apă. Regia: Roman Polanski.

INFORMAȚII

„Vîntul" și Furia

Opera cunoscutului scriitor sovietic Boris Lavreniev i-a atras întotdeauna pe cineaști. Acțiunea multora din piesele și nuvelele sale se situează în anii revoluției și războiului civil. În studiourile „Aleksandr Dovjenko" din Kiev a fost terminată adaptarea nuvelei „Vîntul", sub titlul cinematografic *Furia*. Rolurile principale sînt deținute de Margarita Volodina și Evgheni Matveev.

Fidelitate

Studiourile din Odesa anunță trimiterea pe ecrane a unui nou film, *Fidelitate*, al tînărului realizator Piotr Todorovski, după un scenariu scris chiar de el în colaborare cu poetul Bulat Okudjava. Autorii evocă tinerețea generației lor, a „puștilor din anii 1940" care-și dădeau examenele de sfîrșit de an în timpul anilor grei ai celui de-al doilea război mondial. Școala primară. Liceul. Școala militară. Prima dragoste. Un convoi se îndreaptă spre front. Primul atac: mulți tineri ofițeri rămîn pe cîmpul de luptă. Filmul este conceput în maniera sobră a jurnalelor de actualități, autorii străduindu-se să reconstituie evenimentele, epoca, atmosfera exact, „așa cum s-a petrecut în realitate". În rolurile principale Galina Polskih și Vladimir Setveriakov.

Felicitări

Carola Braunbock, apreciata actriță a companiei teatrale „Berliner Ensemble", care a debutat în cinematografie în 1951 cu filmul lui Wolfgang Staudte, *Supusul*, a sărbătorit recent 15 ani de cinema și 15 roluri — capete de afiș — în producția DEFA

Gérard Philipe, veșnica noastră tinerețe

Monique Chapelle a publicat în editura Robert Laffont o carte în care fotografii admirabile (multe datorate regizoarei Agnès Varda) fac să renască destinul și arta lui Gérard Philipe, răpit afecțiunii multora și admirației tuturor, la 15 noiembrie 1959. Titlul lucrării: „Gérard Philipe, veșnica noastră tinerețe". Nu este o formulă, este constatarea unei evidențe.

Debut

Rita Pavone își face intrarea în cinema. Alături de Totó va apare într-un film, evident cu un caracter muzical, realizat de Piero Vivarelli, un specialist al genului. Rita va relua pe peliculă multe din marile ei succese de pe scenă, cîntecele care i-au adus celebritatea.

Tribulațiile lui Delon în America

Ciudată mai este și cariera americană a lui Alain Delon! După ce a lucrat pentru casa „M.G.M." *(Am fost hoț cîndva)*, a continuat colaborarea hollywood-iană cu „Columbia", turnînd *Centurionii*. Iar acum, se spune că producătorii de la „Warner" sînt pe cale să-i caute și ei un subiect pe măsură. Se prevede chiar și titlul viitorului film: *Aventurierii*. Cîte case producătoare există oare în California?

Migdale amare

Tînărul realizator praghez Jaromil Jires, marea speranță a cinematografiei cehoslovace, al cărui film *Primul strigăt* a obținut o medalie de onoare la recentul festival de la Cannes, a terminat nu de mult *Migdale amare*, o adaptare a unui subiect de Arnost Lustig, autorul ideilor care au stat la baza scenariilor din *Transportul* și *Diamantele nopții*. Filmul relatează destinele tinerelor fete de diferite naționalități care au fost tîrîte în Germania în timpul războiului, cu sarcina de a contribui la creșterea populației de așa-zisă „rasă pură".

Robin Hood pe muzică

La Barrandow se pregătește de către grupa de producție a filmelor de comandă, pentru casa Bertelsmannproduktion, o peliculă muzicală în două părți intitulată... *Robin Hood*. Realizator — Helmut Kautner; scenarist — Pauk. Exterioarele vor fi turnate în parcul Pruhonice și la castelul Konopiste, iar interioarele în diferitele castele ale Cehoslovaciei.



DUMINICĂ LA ORA 6,
o producție a studioului „București"

REGIA: Lucian Pintilie.
SCENARIUL: Ion Mihăileanu în colaborare cu Lucian Pintilie.
IMAGINEA: Sergiu Huzum
MUZICA: Radu Căplescu.
DECORURI: Arh. Aureliu Ionescu
INTERPRETEAZĂ: Irina Petrescu, Dan Nuțu, Grațiela Albini, Eugenia Popovici, Dorina Nilă-Bentamar, Eugenia Bosînceanu, Costel Constantinescu, Marcel Gingulescu, Constantin Cojocaru.

Redactor-șef: Ecaterina OPROIU
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017


nr. 1
ANUL IV (37)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică